Les Musiciens Célèbres

LISZT



Par M.-D. CALVOCORESSI

LES MUSICIENS CÉLÈBRES

FRANZ LISZT

LES MUSICIENS CÉLÈBRES

COLLECTION D'ENSEIGNEMENT ET DE VULGARISATION

Placée sous le Haut Patronage de l'Administration des Beaux-Arts

DIRECTEUR : M. ÉLIE POIRÉE,

Conservateur Adjoint à la Bibliothèque Sainte-Geneviève.

Parus :

Berlioz, par Arthur COQUARD.

Boieldieu, par Lucien AUGÉ DE LASSUS.

Chopin, par Élie POIRÉE.

Félicien David, par René BRANCOUR.

Gluck, par Jean D'UDINE.

Gounod, par P.-L. HILLEMACHER.

Grétry, par Henri de CURZON.

Hérold, par Arthur POUGIN.

La Musique Chinoise, par Louis LALOY.

La Musique des Troubadours, par Jean BECK.

Liszt, par M.-D. CALVOCORESSI.

Lully, par Henry PRUNIÈRES.

Mendelssohn, par P. de STŒCKLIN.

Mozart, par Camille BELLAIGUE.

Paganini, J.-G. PROD'HOMME.

Rameau, par Lionel de la LAURENCIE.

Reyer, par Adolphe JULLIEN.

Rossini, par Lionel DAURIAC.

Schubert, par L.-A. BOURGAULT-DUCOUDRAY.

Schumann, par Camille MAUCLAIR.

Weber, par Georges SERVIÈRES.

ÉVREUX, IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY, P. HÉRISSEY, SUCCr

LES MUSICIENS CÉLÈBRES

FRANZ LISZT

PAR

M.-D. CALVOCORESSI

BIOGRAPHIE CRITIQUE

ILLUSTRÉE DE DOUZE REPRODUCTIONS HORS TEXTE



PARIS

LIBRAIRIE RENOUARD

HENRI LAURENS, ÉDITEUR

6, RUE DE TOURNON (VIe)

AU MAITRE MILI BALAKIREW

Très respectueux hommage.

Paris, septembre 1905.

FRANZ LISZT

I

LA VIE

1811-1847. — LE VIRTUOSE

Franz Liszt naquit à Raiding, près d'Oedenburg, le 22 octobre 1811 — l'année de la comète. Son père, Adam Liszt, était hongrois, et sa mère, Anna, autrichienne. Adam Liszt était agent comptable du prince Nicolas Esterhazy. Ce prince, on le sait, fut un protecteur éclairé de l'art musical, et avait auprès de soi, en qualité de maître de chapelle, Joseph Haydn. Adam Liszt, qui était naturellement doué d'un grand instinct de la musique, trouva donc, dans le milieu où il vécut, plus d'une occasion de satisfaire cet instinct. Il apprit à jouer du violoncelle, du piano, de la flûte, et participa souvent aux séances de musique qui se donnaient chez le prince. Mais les exigences de la vie l'empêchèrent de se consacrer tout entier à l'art pour lequel il ressentait une véritable passion. Tout son amour pour la musique et toute son ambition, Adam Liszt les reporta sur son

fils, qui se trouva ainsi destiné, dès sa naissance, à la carrière de musicien.

La première enfance de Franz se passa au milieu de paisibles et poétiques paysages, et dans une atmosphère extrêmement artistique. A six ans, l'enfant reçut de son père les premières leçons de piano, et se passionna tout de suite pour cet ingrat travail. Il apprit tout seul à barbouiller de notes des pages entières de papier à musique, avant même que de savoir former des lettres.

Il manifesta, à l'égard de tout ce qui concernait la musique, une sensibilité excessive, qui ne laissa pas d'inquiéter son père, mais qu'il fut impossible de modérer. Avec une rapidité inconcevable, il apprit à déchiffrer, à improviser, se rendit maître de toutes les difficultés de la technique, si bien qu'à l'âge de neuf ans, son éducation était assez complète pour qu'il pût se faire entendre en public. Le concert où le jeune Franz inaugura sa carrière de virtuose eut lieu à Oedenburg; détail à noter, le bénéficiaire de ce concert était un jeune musicien aveugle et pauvre; et ainsi Liszt, pour ses débuts, accomplit un de ces actes de bienfaisance dont toute sa biographie est remplie. Liszt joua ce jour-là le concerto en *mi bémol* de Ries, et ensuite se livra à une improvisation qui provoqua la surprise et l'enthousiasme de toute l'assistance.

Peu après, il se fit applaudir à Eisenstadt, puis à Presbourg, et partout on fut étonné, non seulement de l'étendue de sa technique, mais aussi de l'originalité de son jeu, de la conviction artistique très profonde qui s'y

affirmait. On jugea le jeune artiste si particulièrement intéressant, que quelques magnats s'associèrent pour lui assurer pendant six ans une pension annuelle qui lui permît d'achever son éducation musicale.

Adam Liszt pensa d'abord à choisir, comme professeur de son fils, Hummel. Celui-ci ayant exigé, pour ses leçons, un prix excessif, ce fût à Charles Czerny d'une part, au compositeur italien Antoine Salieri de l'autre, que revint l'honneur d'enseigner au jeune Franz le piano et la théorie musicale.

Pour étudier avec ces maîtres, Franz Liszt passa près de deux ans à Vienne.

Czerny, l'élève de Beethoven et un des rares pianistes qui, à cette époque, jouassent les grandes compositions du maître, n'était certes pas indigne de la tâche à lui confiée. Il hésita assez longtemps avant d'accepter son nouvel élève, mais, dès qu'il eut entendu jouer Franz, il consentit à lui donner des leçons moyennant une rétribution très modérée; et bientôt, il s'intéressa tellement à l'enfant, qu'il ne voulut accepter, en fin de compte, aucune rémunération. Il soumit Franz à une discipline méthodique et étroite, dont l'esprit impatient de celui-ci eut plus d'une fois à souffrir, mais qui lui fut extrêmement profitable.

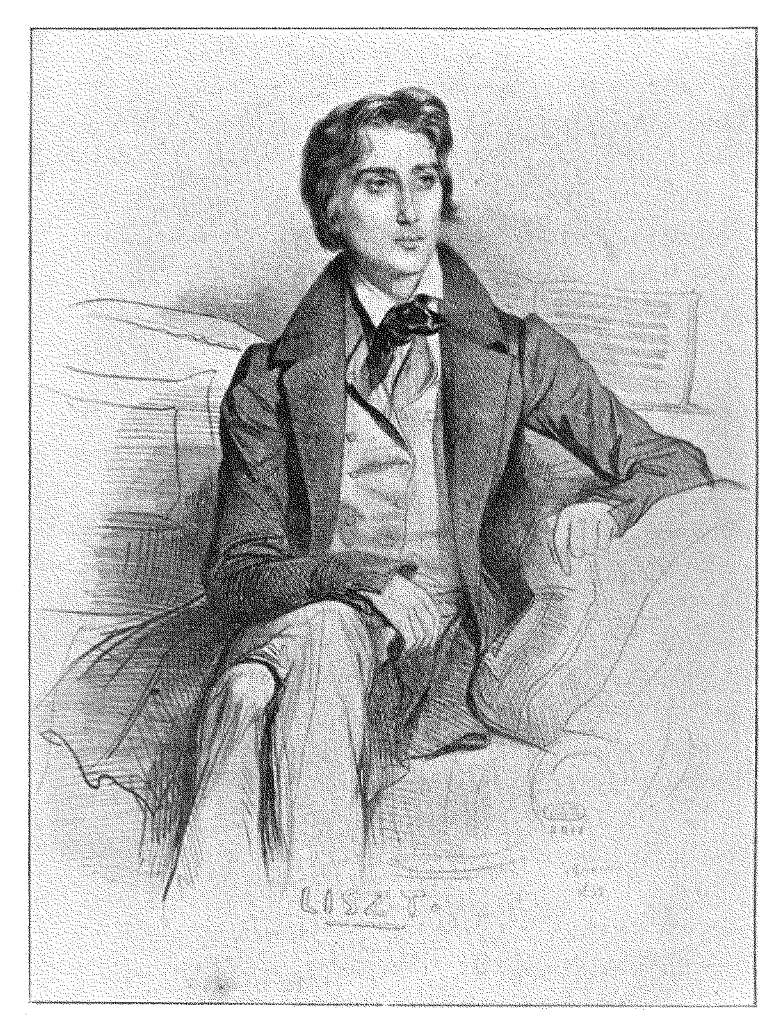
Salieri pendant ce temps donnait au jeune Franz un enseignement non moins rigoureux de la théorie musicale; il lui apprenait à lire des partitions, à analyser les œuvres musicales, et aussi à écrire correctement. Liszt acquit très vite une habileté toute particulière dans

la lecture des partitions d'orchestre, et sut bientôt jouer à première vue, au piano, d'après la partition même. Il apprit aussi, grâce à Salieri, à connaître les grandes œuvres orchestrales de Beethoven, qui l'impressionnèrent profondément.

Dans le courant de l'hiver 1822-1823, Franz se fit entendre assez souvent du public viennois, et obtint le même triomphal succès que dans les villes où il avait débuté. Ce fut à cette époque qu'il reçut aussi la plus belle consécration qu'artiste pût rêver : Beethoven, sur les instances qu'on lui fit, consentit, non sans peine, à aller écouter le jeune virtuose : il fut enthousiasmé au point que, dès que Liszt se leva du piano, le maître prit le jeune homme dans ses bras et lui donna un baiser.

Après Vienne, ce fut Paris qui attira Adam Liszt et son fils, Paris où le jeune musicien espérait être admis comme élève au Conservatoire. Mais, bien qu'il fût précédé par une renommée déjà inouïe (et que des concerts donnés chemin faisant à Strasbourg et à Munich avaient encore accrue), il se heurta à un règlement inexorable : nul étranger n'était admis à entrer au Conservatoire, déclara, sans aménité, l'italien Cherubini, alors directeur de l'établissement.

La déception fut cruelle. Néanmoins, Liszt resta quelque temps à Paris (décembre 1823-mai 1824). Il y reçut des leçons de Paër, et se produisit dans les salons les plus aristocratiques, celui de la duchesse de Berry et celui du duc d'Orléans entre autres. « Le petit Litz »,



LISZT EN 1832.
(Lithographie de Devéria. Bibliothèque de l'Opéra.)

comme on l'appelait, devint rapidement célèbre, non seulement dans les salons mondains, mais aussi parmi les artistes. Lorsqu'il joua pour la première fois devant le public parisien (ce fut le 8 mars 1824, au Théâtre-Italien), l'enthousiasme ne connut plus de bornes. « Le jeune Liszt, écrivit le correspondant d'une gazette musicale de Vienne, n'est point un de ces petits prodiges qu'on dresse en leur donnant des sucreries ou en les privant de nourriture. C'est un vrai artiste, et quel artiste!... De lui-même, il se précipite vers le clavier; il semble surpris par les applaudissements. On ne comprend pas comment, de ses dix petits doigts, il peut exécuter les dessins les plus compliqués, frapper les accords les plus riches. L'improvisation pour lui n'est qu'un jeu. » Liszt remporta ce soir-là un des succès les plus flatteurs de sa carrière : il joua un solo de telle façon que les musiciens charmés en oublièrent d'attaquer la ritournelle orchestrale au moment voulu!

Ses succès de virtuose ne suffisaient point au jeune Franz; il ambitionna aussi de se produire comme compositeur. Par la richesse et l'ingéniosité de ses improvisations, par quelques essais écrits à Vienne et dont Salieri s'était déclaré fort satisfait, il avait déjà manifesté dans cet art une telle précocité, que l'on n'eut pas trop d'étonnement à lire dans les gazettes la nouvelle que « le jeune Hongrois Franz Liszt désirait composer un opéra. Plusieurs poètes dramatiques ambitionnent déjà de s'associer au triomphe qui attend le jeune compo-

siteur ». Liszt choisit un livret en un acte dont l'auteur était Théaulon, et qui était intitulé *Don Sanche ou le château de l'Amour.*

Cependant, le mois suivant, il part pour Londres, y joue, y triomphe, écrit la musique de sa pièce. Puis il revient à Paris, de là voyage dans le midi de la France, et retourne en Angleterre pendant l'été de 1825. Nous le retrouvons à Paris, riche de nouveaux succès, à l'automne de cette même année. Le 17 octobre, *Don Sanche* est exécuté à l'Opéra; Nourrit en chantait le rôle principal. L'œuvre fut loin de déplaire ; on la joua trois fois. Avec toutes les faiblesses qu'elle renferme, comme bien on le pense, elle reste une preuve suffisante de l'étonnante précocité de l'enfant qui l'écrivit.

D'autres compositions de Liszt, qui datent de la même époque, nous ont été conservées : un *Impromptu* de piano (1834), un *Allegro di bravura* (1825) et des *Etudes* en douze exercices (1826). Toutes montrent une connaissance déjà profonde de la technique et du style du piano.

Les deux années suivantes furent remplies d'événements : Liszt voyagea encore en France, revint à Paris, où Reicha lui donna des leçons de contrepoint, et de là s'en fut en Suisse, puis de nouveau en Angleterre, courant de triomphe en triomphe, et se perfectionnant sans cesse. Cependant la santé de son père déclinait rapidement, et une tristesse se mêlait ainsi peu à peu à la joyeuse insouciance du jeune Franz. C'est à ce moment-là que commencèrent à s'affirmer en lui des idées mys-

tiques qu'il avait déjà eues au temps de sa première enfance, et qui ne devaient jamais plus le quitter.

Après la mort de son père (Boulogne-sur-Mer, août 1827), il revint à Paris, où il habita pendant quelque temps, assez retiré, et donnant des leçons pour vivre. Bientôt après il fit une grave maladie, à la suite, paraît-il, d'un amour malheureux. Il se produisit peu comme virtuose, mais joua à plusieurs reprises des œuvres de Beethoven, peu connues à cette époque du public parisien : il donna notamment au Conservatoire, en novembre 1828, la première audition à Paris du concerto de piano en *mi bémol*.

A un certain moment, le bruit courut de sa mort, et il put avoir la satisfaction de lire dans certaines feuilles, son oraison funèbre.

Pendant cette période, il ne fait guère parler de soi ; il s'absorbe dans ses lectures, vit isolé et, comme beaucoup de ses contemporains, est atteint du mal romantique. Les journées de Juillet viennent à point pour secouer la torpeur du jeune Liszt, qui, plein d'enthousiasme pour le courant nouveau qui grondait autour de lui, jette sur le papier l'ébauche d'une *Symphonie révolutionnaire*. « Le canon l'a guéri », avait coutume de dire, en parlant de son fils, Mme Liszt.

Après l'agitation de cette courte période, Liszt vécut parmi l'élite des artistes de Paris, et, au milieu des peintres, des romanciers, des poètes et des philosophes, il put sentir toutes les lacunes de sa culture intellectuelle. Aussi se mit-il au travail avec ardeur, lisant, pensant

et s'informant. Bientôt il s'éprit des doctrines saint-simoniennes. L'apparition de Paganini, en 1831, vint donner aux pensées du jeune musicien une orientation plus conforme aux besoins de son développement artistique proprement dit : Liszt fut tellement frappé par l'interprétation géniale du maître violoniste, qu'il comprit la nécessité d'obtenir, au piano, la même perfection que Paganini avec le violon. Et il se remit à travailler le piano. En même temps, il esquissa les arrangements pour piano des vingt-quatre *Caprices* de violon de Paganini, qu'il ne devait publier qu'en 1839, et dans lesquelles il enrichit si prodigieusement la technique du clavier.

Parmi les artistes que fréquentait à cette époque Liszt était Hector Berlioz. Ce fut vers la fin de 1830, au moment où l'auteur de la *Symphonie fantastique* s'apprêtait à partir pour Rome, que les deux musiciens firent connaissance. Liszt vint se présenter chez Berlioz la veille d'un concert où furent exécutés la cantate *Sardanapale* et la *Symphonie fantastique*, et où le futur ami et rival du maître français « se fit remarquer, raconte Berlioz lui-même dans ses *Mémoires*, par ses applaudissements et ses démonstrations enthousiastes ».

Deux ans plus tard, Liszt écrivit la première des grandes transcriptions d'œuvres orchestrales qui forment une partie si intéressante de son propre apport : celle précisément de la *Symphonie fantastique*. Ce fut une manifestation triplement significative : d'abord, Liszt y faisait preuve d'une entente toute particulière du

piano; il substituait un style tout nouveau à ces pâles décalques atténués qu'étaient auparavant les transcriptions. Ce style, qui allait permettre d'obtenir de l'instrument des effets presque équivalents à ceux de l'orchestre même, Liszt va l'employer dans ses autres arrangements, et plus tard dans ses grandes œuvres originales. Puis, on y devinait le véritable génie musical qui seul avait pu permettre à Liszt de transporter ainsi de l'orchestre au piano, en la créant véritablement à nouveau, l'œuvre de Berlioz. Enfin, elle était d'une difficulté d'exécution telle, que le seul fait d'être capable de la jouer attestait la précellence de Liszt sur tous les autres virtuoses de l'époque.

Il faut ajouter encore que non seulement Liszt écrivit cette transcription de façon absolument désintéressée, mais encore il la publia à ses frais; ce fut le premier des grands et nombreux services qu'il rendit à la cause de Berlioz, et le maître français retira de grands avantages de la belle initiative de son ami.

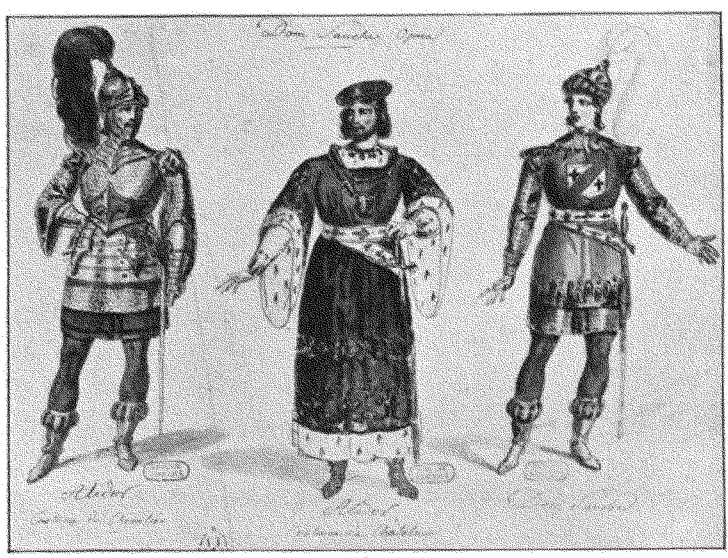
A la même époque, Liszt fit la connaissance de Chopin, pour lequel il se prit aussitôt d'une affection sans borne et qui ne devait jamais se démentir. Aucun sentiment de rivalité ne vint troubler l'amitié profonde que se témoignèrent les deux musiciens. Liszt avait une grande admiration pour la musique de Chopin, s'efforça de la répandre, et plus tard consacra au maître polonais un livre où il analysait fort bien les qualités de cette musique, et réclamait pour elle une admiration moins parcimonieuse.

L'art de Paganini avait exercé sur Liszt une influence indéniable, mais toute spéciale, et qui se traduisit exclusivement par des recherches d'ordre technique. L'action de Berlioz et celle de Chopin furent autrement profondes, et contribuèrent très sensiblement à la constitution de sa personnalité créatrice.

Il sera parlé plus au long des rapports qui existent entre l'art de Berlioz et celui de Liszt. En ce qui concerne Chopin, on peut dire dès maintenant que ses œuvres ont agi sur Liszt de deux manières : d'abord au point de vue de la technique; Liszt profita évidemment de certaines innovations d'écriture créées par Chopin et apprit aussi à adopter le jeu avant tout libre et expressif du maître polonais. Mais de plus, l'audace harmonique, la très libre invention mélodique dont Chopin fit toujours preuve se retrouveront dans les compositions de Liszt, aussi bien que ces arabesques fleuries, ce lacis ornemental qu'avait créés Chopin pour en parer les exquises productions de sa fantaisie.

Grâce aux diverses influences artistiques et morales que Liszt avait subies durant ces quelques années, sa personnalité artistique avait considérablement évolué, en même temps que son talent avait mûri par l'étude. Liszt était devenu non seulement un exécutant incomparable au point de vue du métier et le plus brillant pianiste de son époque, mais encore le digne interprète des plus belles œuvres de Beethoven, qui restaient encore interdites à la plupart des virtuoses. En même temps, il





COSTUMES DE *Don Sanche.*
(Dessins d'Hippolyte Lecomte. Bibliothèque de l'Opéra.)

avait amassé en soi les forces qui allaient lui permettre de rénover complètement l'art du piano et, un peu plus tard, de s'égaler aux plus grands créateurs de musique.

En 1835, Liszt partit pour la Suisse, d'où il rapporta toute une collection d'œuvres de piano dans lesquelles commençait à s'affirmer cette originalité d'invention qu'il poussera si loin. A cette époque, il écrivit aussi, pour la *Gazette Musicale de Paris*, une série d'articles fort curieux et pleins d'idées justes sur la situation des artistes. C'est le premier en date des travaux critiques de Liszt, qui formeront un ensemble extrêmement important.

Au début de l'année 1836, Liszt revint à Paris, où depuis quelques mois, le pianiste Thalberg s'était fait une réputation brillante. Tout un parti se forma, qui tenta d'opposer Thalberg à Liszt, et l'histoire est curieuse de cette brève et violente rivalité, terminée par la victoire incontestée de Liszt. Quand Liszt revint à Paris, Thalberg venait de repartir pour Vienne ; Liszt se borna à donner deux concerts privés et s'en retourna en Suisse. Il revint vers la fin de l'année, pour prêter son concours à un concert organisé par Berlioz, et n'eut guère de peine à vaincre la froideur du public. Mais bientôt après, le retour de Thalberg à Paris ranima la lutte entre les deux partis. Thalberg, en divers concerts, fit valoir de son mieux ses superficielles qualités : mais Liszt, outre qu'il manifestait un talent au moins aussi éclatant comme virtuose et comme improvisateur, venait

de donner quatre soirées mémorables consacrées aux œuvres de piano, de musique de chambre de Beethoven, et fit continuellement preuve d'une intelligence musicale dont était dénué son rival. Des articles furent échangés sur, pour ou contre Liszt et Thalberg. A ce moment, la princesse Belgiojoso eut l'idée de faire se rencontrer, à un même concert, les deux pianistes : une réconciliation s'ensuivit, et la rivalité effective cessa, bien que la discussion continuât entre les partisans de Thalberg et ceux de Liszt.

Après cet épisode, Liszt séjourna quelque temps à Nohant, chez George Sand, où il écrivit ses remarquables arrangements pour piano de plusieurs symphonies de Beethoven et de nombreuses mélodies de Schubert. Les symphonies de Beethoven n'étaient pas, à cette époque, répandues comme elles le furent depuis. Les orchestres capables de les exécuter étaient peu nombreux, et Liszt fut ainsi un de ceux qui contribuèrent le plus efficacement à populariser les neuf chefs-d'œuvre. Il rendit un presque égal service à la mémoire de Schubert.

Un peu plus tard, Liszt partit pour l'Italie. A Bellaggio, en 1837, il écrivit la première des grandes œuvres dans lesquelles il affirma son génie créateur, sa *Fantasia quasi Sonata*, inspirée par une lecture de Dante. A peu près en même temps, il composait les douze grandes *Études d'exécution transcendante,* qui étaient d'une écriture singulièrement neuve et hardie, et manifestaient, de plus, une puissance d'invention peu com-

mune. Presque simultanément, il achevait les *Etudes d'après les caprices de Paganini*, auxquelles il a déjà été fait allusion.

Au milieu de son voyage, la nouvelle lui parvient un jour d'une terrible inondation qui venait de se produire en Hongrie. Aussitôt, il part, et s'en va donner à Vienne des concerts au bénéfice des victimes de la catastrophe, après quoi il reprend sa tournée à travers l'Italie.

Vers cette époque, on se préoccupait fort, en Allemagne et ailleurs, d'élever un monument à Beethoven sur une des places de sa ville natale. Les listes de souscription, ouvertes depuis un certain temps déjà, restaient fort peu remplies. Dès qu'il connut cet état de choses, Liszt, pris d'un bel accès d'indignation, écrivit au comité une lettre où il s'offrait à fournir, lui-même, tous les fonds nécessaires ; puis il entreprit de réaliser ces fonds grâce à une série de concerts.

Il retourna d'abord à Vienne, où il se fit entendre plusieurs fois au profit du monument. De là, il voyagea en Hongrie, où il fut accueilli avec un indicible enthousiasme. A reprendre contact avec la race dont il était issu, il éprouva des sensations pénétrantes et durables : l'aspect du pays natal, l'admirable musique native des Bohémiens l'impressionnèrent à un point que prouvent à la fois son beau livre *des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, et plus d'une page de ses plus belles compositions.

La plupart des concerts de Liszt en Hongrie furent donnés dans un but de charité privée ou publique.

En 1840, enfin, Liszt arrive en Allemagne, à Leipzig. Là, il devait rencontrer Mendelssohn, avec qui il entretenait, depuis près de dix ans déjà, des relations fort amicales, et Schumann, qu'il ne connaissait pas encore personnellement, mais dont il avait souvent exécuté des œuvres et sur qui il avait aussi publié, en 1837, un article dans la *Gazette musicale*. Schumann avait d'ailleurs pu apprendre à apprécier Liszt par diverses compositions, et surtout par la réduction de la *Symphonie fantastique*, et il manifesta un vif désir de connaître l'illustre virtuose.

Sur son chemin, Liszt s'était arrêté à Dresde, et y avait obtenu un de ses coutumiers triomphes. Malgré cet événement de bon augure, malgré la sympathie acquise de Mendelssohn et de Schumann, le premier concert de Liszt à Leipzig fut loin d'être un succès, et, pour la première fois de sa vie, l'artiste se trouva en face d'un public froid, presque hostile, auquel les plus grandes magnificences d'interprétation purent à peine arracher des applaudissements. Liszt en fut très affligé ; mais Mendelssohn eut l'heureuse idée d'organiser, à quelques jours de là, un concert privé en l'honneur du pianiste, qui y prit part et fut, cette fois, justement applaudi. Aussi à son deuxième concert, qui eut lieu le 24 mars 1840, Liszt trouva-t-il le public de Leipzig tout autrement disposé à son égard. La presse, au contraire, à laquelle la réactionnaire *Allgemeine Musik-Zeitung* donnait plus ou moins le ton, lui fut défavorable en général, malgré un superbe article de Schumann dans la *Neue Zeitschrift für Musik*.

Son séjour à Leipzig valut donc peu de satisfaction à Liszt. Mais il se consola de cet échec, d'ailleurs immérité, pendant les voyages qu'il fit en 1840-1841, à Londres, à Paris, en Allemagne et en Danemark. C'est à Paris, en 1840, qu'il rencontra pour la première fois Richard Wagner, avec qui il se lia bientôt d'une indissoluble amitié, et qui plus tard devait épouser la fille de Franz Liszt et de Mme d'Agoult.

Pendant l'été de 1841, à Cologne, Liszt donna un de ces concerts de bienfaisance dont il se montrait toujours si prodigue, cette fois au profit de la reconstruction de la cathédrale de cette ville. Il y trouva non seulement un accueil enthousiaste, mais une atmosphère d'intelligente sympathie. Puis il revint à Leipzig, où le public lui fit fête, tandis que la presse continuait à être réservée et même assez peu bienveillante. A la fin de cette même année, il donna son premier concert à Berlin, où il remporta consécutivement une longue série de triomphes. La critique et le public furent unanimes à louer l'artiste comme il le méritait.

Un coup d'œil jeté sur les programmes des séances où Liszt se fit entendre permettra d'apprécier d'ailleurs l'exceptionnelle ampleur de son répertoire : y figurent plusieurs fugues et une fantaisie de Bach, des sonates et deux concertos de Beethoven, des œuvres de Chopin, Haendel, Scarlatti, Weber, Mendelssohn, etc., sans parler de diverses transcriptions et œuvres originales de Liszt lui-même; en tout, plus de quatre-vingts morceaux ou compositions dont il joua la majeure partie

par cœur, prouesse unique jusque-là dans les annales de l'art.

Il devient fort difficile de suivre Liszt dans toutes les pérégrinations qu'il va faire : en 1842, il arrive pour la première fois à Weimar, où un peu plus tard il se fixera pour de longues années. Puis le voici à Kœnigsberg, en Belgique, en Pologne et en Russie. Là, il rencontre Glinka, dont il devient bientôt l'ami, comme plus tard il le fut, de près ou de loin, de tous les compositeurs russes qui suivirent la voie inaugurée par l'auteur de *La vie pour le Tsar*. A la fin de l'année 1843, le voici de nouveau à Weimar. Mais cette fois ce n'est plus comme simple virtuose qu'il se présente devant le public, et le séjour qu'il fait dans cette ville, séjour qui dura jusqu'au mois de février 1844, fut en quelque sorte une préparation à la longue période pendant laquelle il va bientôt s'y fixer pour créer un mouvement d'art comme jamais on n'en vit.

Liszt avait été nommé kapellmeister extraordinaire de la cour, et dirigea, pendant les trois mois de son séjour, huit grands concerts, aux programmes desquels figurèrent notamment des symphonies de Beethoven, des ouvertures de Weber et *Le Roi Lear* de Berlioz.

Puis Liszt reprend le cours de ses voyages, qui le ramènent à Paris où il donna des concerts le 16 et le 25 avril 1844. C'était la dernière fois qu'il devait se faire entendre en public dans cette ville.

Pendant les années 1844-1845, il parcourt l'Espagne et le Portugal et s'y fait acclamer, en attendant que

l'inauguration du monument à Beethoven le rappelle à Bonn.

Ce fut alors une date significative dans la carrière de Liszt. En effet, après avoir depuis des années contribué à les rendre possibles par ses démarches, par son concours matériel, « parcouru, comme le constate Berlioz, l'Europe en tous sens, donnant des concerts dont le produit était destiné à subvenir aux frais de ces fêtes, offert même de combler le déficit, s'il y en avait », Liszt allait participer aux cérémonies de l'inauguration comme organisateur, pianiste, chef d'orchestre et aussi comme compositeur. Le récit que Berlioz fit des journées de l'inauguration (on le trouvera à la fin du volume *Les Soirées de l'Orchestre*), nous dit comment Liszt, avant le début des fêtes, « parcourait les rangs, cherchant à échauffer le zèle des tièdes, à gourmander les indifférents, à communiquer à tous un peu de sa flamme ». Le 12 août, il monta au pupitre pour diriger la symphonie en *ut* mineur et le final de *Fidelio*, et l'interprétation qu'il donna de ces deux chefs-d'œuvre surprit et enthousiasma l'auditoire. Ensuite Liszt s'assit au piano pour jouer le concerto en *mi bémol*. Le lendemain, le concert débutait par une cantate avec soli, chœurs et orchestre, spécialement écrite par Liszt pour l'occasion. Bien des gens trouvèrent mauvais qu'on eût choisi, pour une pareille solennité, l'œuvre écrite par un pianiste, alors qu'il y avait tant de « vrais » compositeurs qui ne demandaient qu'à fournir une cantate. Puis, pour citer encore Berlioz : « les uns en voulaient à Liszt parce qu'il avait un talent phénoménal et des succès excep-

tionnels, les autres parce qu'il était spirituel, ceux-là parce qu'il était généreux... » si bien que le compositeur eut, pour la première fois, à lutter avec cette opposition violente que chacune presque de ses grandes œuvres devait provoquer par la suite.

Pourtant il affirmait dans cette cantate (qui malheureusement n'a été publiée que réduite pour piano à quatre mains) toutes les qualités dont il fera preuve dans ses compositions futures : les comptes rendus de l'époque, à commencer par celui de Berlioz, sont unanimes à louer l'architecture et la valeur expressive de l'œuvre, l'instrumentation et la conduite des voix : « La nouvelle œuvre de Liszt, dit Berlioz, vaste en ses dimensions, est belle de tout point; cette opinion, que j'exprime sans partialité aucune pour l'auteur, est aussi celle des critiques les plus sévères qui assistaient à son exécution. »

Une fois ces fêtes finies, Liszt continua à voyager pendant deux ans, parcourut l'Autriche-Hongrie, le sud de la Russie, et se fit entendre à Constantinople, devant le sultan. Puis revenu en Russie, il donna quelques concerts à Elizabetgrad, qui furent les derniers de sa carrière de virtuose.

Depuis longtemps déjà, comme on le sait, Liszt s'était révélé compositeur; les œuvres de cette première période de la vie du grand artiste ne sont pas toutes également significatives : les quelques belles preuves qu'il donna, au début, de son instinct créateur, ont été signalées déjà. Pendant les années 1837-1847,

il écrivit encore un grand nombre de paraphrases et de transcriptions de piano, dont les plus intéressantes furent les réductions pour piano seul de mélodies de Schubert, de Beethoven et de Mendelssohn, celles du *Septuor* de Beethoven, d'ouvertures de Weber, des œuvres d'orgue de Bach, la *Fantaisie* sur les motifs de *Don Juan*. Mais un certain nombre d'œuvres originales furent aussi composées par lui pendant la même période, et de plus il aborda deux genres nouveaux : d'abord celui du lied, qu'il enrichit de très intéressantes pages; puis, la musique religieuse, à laquelle il consacrera plus tard la meilleure partie de son activité créatrice, et que son génie va considérablement rénover. Les deux premières œuvres liturgiques écrites par Liszt sont un *Ave Maria* et un *Pater* à quatre voix, toutes deux d'une singulière puissance, et empreintes de cette foi ardente et ingénue que manifesteront plus tard les psaumes, les messes, les oratorios du maître.

La carrière de virtuose de Franz Liszt, carrière dont les principales lignes viennent d'être sommairement retracées, fut unique à tous les égards. Jamais artiste n'avait su conquérir, avec une si étonnante soudaineté, l'unanime suffrage de toutes les nations et des catégories sociales les plus diverses. Jamais non plus pareil artiste ne s'était affirmé. S'il a été possible de raconter comment Franz Liszt n'eut qu'à se faire entendre pour être aussitôt reconnu comme le plus grand des pianistes, il est plus difficile de déterminer avec des mots les qualités uniques qui lui valurent une telle gloire. Un autre

chapitre donnera quelques détails sur la personnalité de Liszt en tant qu'interprète, sur la façon matérielle dont il éleva l'art de jouer du piano, sur les moyens d'expression nouveaux qu'on lui redoit. Mais ce qui ne pourra être exprimé, c'est le style et la sonorité dont il fut, de l'aveu de tous ceux qui l'entendirent, le détenteur inégalé; l'art souple et divers qui lui permettait de passer, selon l'auditoire devant lequel il jouait, de la virtuosité la plus brillante à la plus sobre noblesse; et enfin, la flamme qui l'animait, le prestige magnétique qu'il exerça partout autour de soi.

Il était donc autre chose qu'un virtuose : sa façon d'interpréter les chefs-d'œuvre décelait cette haute intelligence de l'art qui n'appartient qu'aux artistes complètement organisés. Wagner a pu fort justement écrire, que « quiconque entendit Liszt jouer les sonates de Beethoven avait forcément conscience d'être en présence, non d'une reproduction, mais d'une véritable production... C'était jadis le caractère propre de la nature de Liszt, qu'il donnait de soi-même, au piano, ce que d'autres manifestent à l'aide de papier et d'une plume ». En même temps qu'il avait su élever l'interprétation à la hauteur d'une création, Liszt avait manifesté ses qualités créatrices en des œuvres originales, qui passèrent inaperçues, parce qu'en vertu de cette tendance que l'on a toujours de répartir en catégories étanches toutes ses impressions, le public, habitué à ne voir en Liszt qu'un virtuose, n'était point préparé à voir en lui un compositeur. Mais les œuvres n'en existaient pas moins.

Liszt avait, comme on l'a vu, affirmé la plus haute et la plus rare des qualités que puisse posséder un artiste : le dévouement désintéressé à la cause de l'art. Dès le début de sa carrière, il sut aimer les œuvres de Beethoven, de Schumann, de Chopin, de Berlioz; il s'appliqua à défendre et à propager ces œuvres, soit en les faisant entendre, comme pianiste d'abord, et plus tard à Weimar comme chef d'orchestre, soit en les mettant plus à la portée du public par les belles réductions de piano qu'il en fit : sur ce point il suffit de rappeler celle de la *Symphonie fantastique*.

Toute cette force féconde que Liszt contenait en soi ne pouvait trouver à s'employer suffisamment tant que l'artiste restait soumis aux multiples astreintes d'une vie de concertiste. Aussi ne doit-on pas s'étonner si un beau jour, obéissant au besoin secret de remplir la haute mission qui lui était dévolue, Liszt interrompit, en plein milieu de ses triomphes, sa carrière de virtuose, et s'établit à Weimar, pour y occuper de façon permanente les fonctions qu'il y avait déjà remplies passagèrement.

Pour bien rendre claire d'ailleurs cette impulsion généreuse, cette abnégation de tout égoïsme qui motiva la nouvelle orientation de la vie de Liszt, il suffit de citer une magnifique page que celui-ci avait écrite, bien des années auparavant (1840), à la fin de son article nécrologique sur Paganini :

« Envisager l'art, non comme un prompt moyen d'arriver à d'égoïstes jouissances, à une stérile célébrité, mais comme une force sympathique qui rapproche et

unit les hommes; éveiller et entretenir dans les âmes l'enthousiasme du Beau, si voisin de la passion du Bien, telle est la tâche que devra s'imposer l'artiste assez fort pour aspirer à l'héritage de Paganini. Sans s'exagérer outre mesure l'importance de l'artiste, sans proclamer en termes pompeux, comme on l'a trop fait peut-être, sa mission et son apostolat, croyons que lui aussi a sa place marquée dans les décrets providentiels, et qu'il lui est donné de coopérer pour sa part à une œuvre durable et moralisatrice. Que l'artiste de l'avenir renonce à ce rôle égoïste et vain dont Paganini fut, nous le croyons, un dernier et illustre exemple : qu'il place son but non en lui, mais en dehors de lui; que la virtuosité lui soit un *moyen* et non un *but*, et qu'il se souvienne toujours, qu'ainsi que noblesse et plus que noblesse sans doute, *GÉNIE OBLIGE.* »

II

LA VIE

1848-1886. — PROPAGANDE ET CRÉATIONS

A Weimar, où Franz Liszt vécut de 1848 à 1861, la musique avait été de tout temps fort en honneur. Les premiers efforts qu'y fit l'artiste, en 1844-1846, comme organisateur de concerts et comme chef d'orchestre y avaient été très favorablement accueillis; Liszt avait pu apprécier les ressources matérielles que lui offrait ce

centre artistique, et constater qu'on serait disposé à le suivre dans la véritable révolution qu'il projetait d'accomplir.

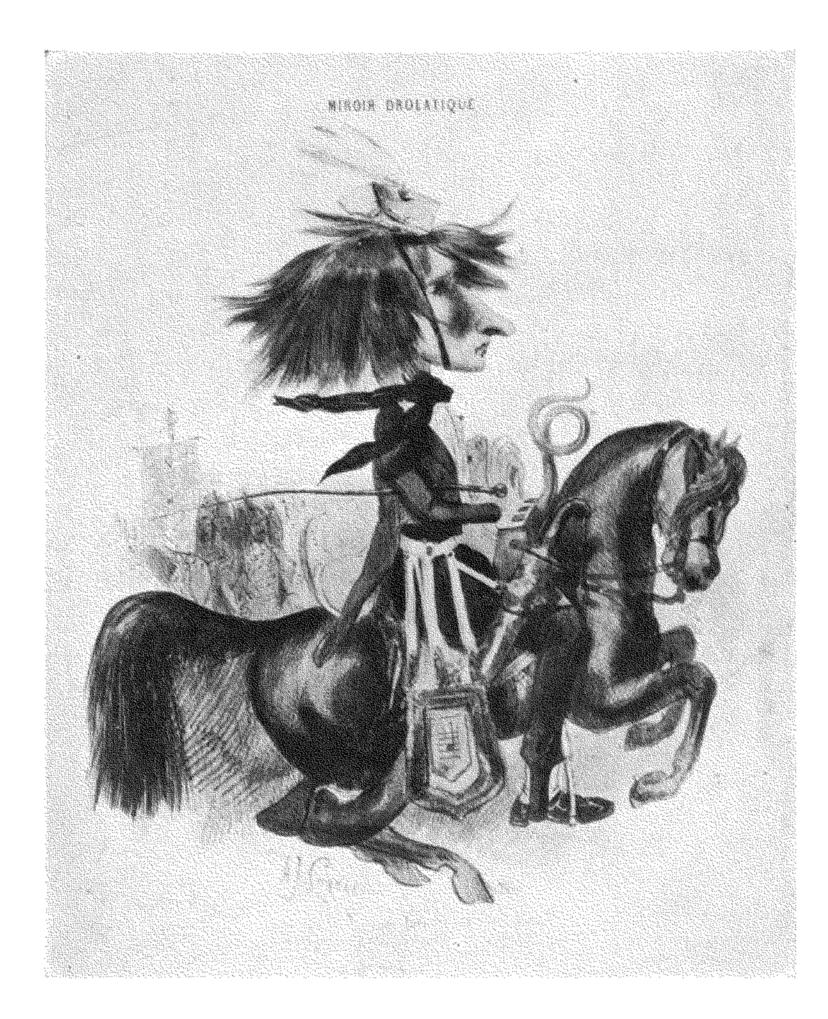
Le mot de révolution n'est point trop fort pour caractériser les effets de l'activité de Liszt pendant toute cette période weimarienne. Le répertoire du théâtre, des concerts d'orchestre ou de musique de chambre fut rénové; sous l'impulsion de Liszt, on apprit à mieux comprendre les chefs-d'œuvre classés, et aussi à s'intéresser aux œuvres contemporaines. L'exemple donné par Weimar fut bientôt suivi par d'autres villes d'Allemagne et même de l'étranger : pendant les dix années qui suivent, de tous côtés on prit l'habitude de s'adresser à Liszt pour organiser, pour diriger des concerts; et en même temps, les œuvres nouvelles qu'il avait fait entendre à Weimar se répandaient peu à peu au dehors, si bien que la période où Liszt vécut à Weimar restera unique dans l'histoire de la musique, tant pour l'éclat même du mouvement d'art qu'il créa, que pour la fécondité de ce mouvement et l'ampleur des résultats obtenus.

L'œuvre accomplie par Liszt à Weimar fut bien telle que pouvaient la faire prévoir les précédentes manifestations de sa nature : de même qu'autrefois il avait tâché de toutes ses forces à servir les œuvres qu'il aimait, de même il s'appliqua, dès qu'il en eut la possibilité matérielle, à en assurer la diffusion par tous les moyens possibles. Dès le début de l'année 1849, *Tannhäuser* de Richard Wagner était représenté, grâce à

l'invincible volonté de Liszt, qui, pour arriver à ses fins, eut à lutter avec de nombreux obstacles, se heurta, comme bien on peut le penser, à plus d'une mauvaise volonté, mais ne perdit pas un instant courage. Dix-huit mois après, *Lohengrin*, œuvre encore inédite, figura à son tour sur l'affiche. Liszt avait eu plus de difficultés encore avec cette œuvre qu'avec la précédente, vu la complexité de la partition. Il prit le soin de diriger lui-même toutes les répétitions partielles, renforça l'orchestre, « communiqua à tous sa flamme », et parvint à donner de *Lohengrin* une création excellente à tous les points de vue.

Après Wagner, ce fut Hector Berlioz qui bénéficia de l'initiative dévouée de Liszt : le *Benvenuto Cellini* du maître français, jadis retiré de l'affiche, à Paris, après quatre représentations, fut exécuté sur le théâtre de Weimar en 1852, sans grand succès d'ailleurs.

Puis vinrent, dans l'ordre : le *Manfred* de Schumann; le *Vaisseau Fantôme* de Wagner; la représentation d'une œuvre, jamais encore présentée au public, de Schubert, *Alphonse et Estrella; Geneviève* de Schumann; le *Barbier de Bagdad* de Peter Cornelius, sans compter un certain nombre d'opéras nouveaux d'un intérêt moindre. En même temps figurèrent sur l'affiche du théâtre de Weimar l'*Hernani* et *les deux Foscari* de Verdi, ainsi qu'un grand nombre de chefs-d'œuvre classiques : *Fidelio*, *Richard Cœur de Lion*, l'*Orphée*, *Iphigénie*, *Armide* et *Alceste* de Gluck, *Don Juan*, la *Flûte Enchantée*, et *Euryanthe* entre autres, sans parler d'opé-



Entre tous les guerriers Liszt est seul sans reproches,
Car, malgré son grand sabre, on sait que ce héros
N'a vaincu que des doubles croches,
Et tué que des pianos.

(Lithographie de A.-J. Lorentz. — *Charivari*.)

ras de Spontini, de Rossini, d'Halévy, de Meyerbeer, de Cherubini, etc...

Les programmes des concerts qui eurent lieu pendant cette même période sous la direction de Liszt ne sont pas moins riches. Au nombre des grandes œuvres exécutées alors à Weimar, il faut citer surtout : *Egmont* et les symphonies de Beethoven, l'*Enfance du Christ*, *Roméo et Juliette*, *Harold en Italie*, la *Symphonie fantastique*, *Lélio* et la plupart des ouvertures de Berlioz; des oratorios de Haendel et de Mendelssohn; le *Paradis et la Péri*, le *Faust* et des symphonies de Schumann, etc. La liste complète serait trop longue. Mais on voit combien vastes et variés furent sous la direction de Liszt, les concerts donnés à Weimar, et en particulier, combien l'incomparable kapellmeister servit efficacement la cause de ses trois plus géniaux contemporains : Berlioz, Schumann et Wagner.

Liszt ne se contenta point de faire entendre les œuvres de ces maîtres. Il voulut encore contribuer d'autre façon à répandre et à faire aimer celles-ci, et, de même qu'il l'avait fait autrefois pour Chopin, pour Paganini, pour les premières compositions de piano de Schumann, il les expliqua, les défendit, les louangea en des essais, en des articles, en des analyses critiques que publièrent, en France et en Allemagne, divers périodiques.

Il importe de citer, dès à présent, les plus importants de ces écrits : ceux consacrés respectivement à *Tannhäuser* (paru en 1849) et à *Lohengrin* (1850); le long examen critique de *Harold en Italie*, où sont abor-

dés de graves problèmes d'esthétique; des études sur Schumann, sur Robert Franz, sur *Rheingold*, sur le *Vaisseau Fantôme*, sur la plupart des grandes œuvres exécutées à Weimar, etc...

Pendant ces mêmes années, Liszt donna régulièrement des leçons de piano, d'orgue, de harpe et aussi de trombone. Parmi les pianistes qu'il forma à cette époque et qui firent le plus honneur à leur maître, il suffira de citer Hans de Bulow, Bronsart, Klindworth et Tausig; parmi les organistes, Winterberger, Reubke et Gottschalg.

Il y avait dans ces divers travaux de quoi remplir une existence fort active : ils ne représentent pourtant qu'une partie de ce qu'accomplit Liszt pendant son séjour à Weimar, et il reste maintenant à parler du meilleur fruit de sa vie weimarienne : ses compositions.

En effet, en même temps que son généreux altruisme, que son amour désintéressé pour la musique se développaient et se manifestaient par le zèle avec lequel il s'attacha à populariser tant de chefs-d'œuvre, le génie créateur de Liszt atteignait la même magnificence que sa compréhension de l'art, et s'affirmait en une série de productions pleines d'originalité et de force, qui apparaissent à quiconque les connaît et sait les apprécier sans parti pris, comme tout aussi significatives et tout aussi complètes que les plus superbes de celles que Liszt aima et fit connaître. Elles assurent à leur auteur une des premières places dans l'histoire de l'art.

Un poème de Dante avait inspiré à Liszt la première

de ses belles œuvres : la *Fantasia quasi Sonata*. Ce fut dans la *Divine Comédie* du même Dante qu'il puisa pour la première fois la pensée d'une grande composition orchestrale, composition qu'il esquissa dès 1847 et ne termina qu'en 1855. Comme il sera parlé plus loin des œuvres de Franz Liszt, il suffit d'en donner ici la désignation sans commentaire. Ce furent pour l'orchestre : *Le Tasse*, *Ce qu'on entend sur la Montagne*, *L'Héroïde Funèbre*, *Mazeppa*, *Prométhée*, *Bruits de Fête*, la *Faust-Symphonie*, *Orphée*, *Les Préludes*, *Hungaria*, *La Bataille des Huns*, *Les Idéals*, *Hamlet*, deux épisodes du *Faust* de Lenau; puis, la grande *Messe de Gran;* la *Danse Macabre* pour piano et orchestre, et deux concertos; la grande sonate de piano et une foule d'autres morceaux pour cet instrument; quelques œuvres d'orgue, parmi lesquelles le prélude et la fugue sur le nom B-A-C-H; des pièces vocales et des chœurs en nombre, sans parler d'une grande quantité de compositions moins importantes ou qui ne furent publiées que beaucoup plus tard.

Certes, si l'on songe à tous les autres travaux de Liszt, au temps que celui-ci était forcé de consacrer aux devoirs de sa charge de directeur artistique, au théâtre, aux concerts, etc..., on s'étonne qu'il ait pu, matériellement, inventer et écrire pareille série d'œuvres. Mais, quand on aborde l'examen de ces œuvres mêmes, quand on voit quelle force, quelle richesse d'invention et quelle maîtrise d'expression s'y affirment; quand, en un mot, on est forcé de constater que Liszt fut un des plus grands

créateurs de son siècle, on ne trouve plus de paroles pour qualifier le maître qui, en même temps qu'il travaillait pour la gloire des plus nobles musiciens de son temps, se rendait, par ses œuvres, l'égal des premiers d'entre ceux-ci.

Mais on s'expliquera mieux la surprenante rapidité de toute cette production, si on se rappelle combien la personnalité créatrice du maître avait été longtemps contenue, combien lentement elle avait mûri, en dépit de l'exubérante force d'expansion que Liszt porta toujours en soi.

La gestation des grandes œuvres de Liszt fut longue, et l'origine en est souvent lointaine. Ainsi, les poèmes de Dante furent toujours l'objet d'une particulière prédilection de Liszt, qui dès 1837 manifesta, par la composition de sa *Fantasia quasi Sonata*, à quel point il s'était identifié la pensée dantesque. Il ébaucha d'ailleurs la *Dante-Symphonie* à Woronince, en 1847, pour ne l'achever que huit ans plus tard. La composition de la *Faust-Symphonie* fut menée parallèlement, si bien que cette œuvre paraît avoir été pensée comme l'antithèse de la précédente. *Mazeppa* (1850) est la réalisation orchestrale, presque sans changement, d'une des *Études d'exécution transcendante* (1838), qui elle-même tire son origine des *Etudes* en douze exercices (1826). L'*Héroïde funèbre* (1850) n'est autre chose qu'une partie de la *Symphonie révolutionnaire*, esquissée par Liszt en 1830. *Ce qu'on entend sur la montagne* fut conçu entre les années 1830-1835, esquissé en 1847, et achevé deux ans

plus tard. *Les Préludes* (1850) furent commencés à Marseille en 1845. D'autres fois, au contraire, Liszt concevait sa musique et l'écrivait avec une rapidité extrême : un mois à peine sépare la pensée première d'*Orphée* de l'audition de cette œuvre; *Prométhée* fut aussi écrit en l'espace de quatre semaines, tandis que trois à peine suffirent à la composition des *Idéals*.

On voit que la rapide productivité du maître, pendant la période de sa vie à Weimar, ne ressemble en rien à cette hâte avec laquelle certains fabricants de musique bâclent des collections d'œuvres au hasard de leur métier. Certes, Liszt, au cours de sa longue carrière, a produit beaucoup de médiocre musique à laquelle on souhaite, pour la gloire même du maître, le favorable oubli où sont tombées nombre de compositions pourtant signées des noms les plus universellement glorieux. Mais la foule des œuvres où il a réellement mis toute son âme et toute la force de son génie sont les seules dont il importe de se préoccuper; et il y en a assez, elles sont assez belles, pour assurer à leur auteur une gloire sans mélange.

Il est bon de mentionner en passant que Liszt, au lieu de profiter de sa célébrité pour défendre et répandre ses propres compositions, dédaigna toujours de lutter pour elles, et qu'il ne trouva guère chez ses amis le zèle dont lui-même fut si prodigue à leur égard. Quant au public, il comprit, somme toute, aussi peu les compositions de Liszt qu'il avait peu compris celles de Berlioz et de Wagner.

Les poèmes symphoniques de Liszt, — car c'est ainsi qu'il imagina d'intituler les douze compositions orchestrales en lesquelles il s'était inspiré d'une donnée poétique — furent en général fort mal accueillis. Liszt, forcément, s'était fait un grand nombre d'ennemis, pour qui ce fut une excellente occasion de satisfaire leurs sentiments, en se joignant à tous ceux qui ne comprenaient point les créations du virtuose devenu compositeur au mépris de tout usage établi.

Mais ce n'était pas seulement contre les œuvres du maître que se manifestait l'hostilité : on saisissait tous les prétextes pour attaquer Liszt comme chef d'orchestre, comme organisateur; le parti de ses ennemis grandissait de jour en jour. En 1858, Liszt avait fait inscrire au programme du théâtre de Weimar le *Barbier de Bagdad*, de Peter Cornélius, cette partition devenue, ces temps derniers, si populaire en Allemagne. La première représentation, qui en eut lieu le 15 décembre 1858, sous la baguette de Liszt, se déroula au milieu des sifflets d'une grande partie du public. Indigné, Liszt donna sa démission, et ainsi se termina, brusquement, la plus belle période d'art que la ville de Weimar eut jamais vue.

Liszt resta à Weimar jusqu'en 1861. A ce moment-là, projetant d'épouser la princesse de Sayn-Wittgenstein, son amie depuis longtemps déjà, il quitta cette ville pour aller habiter Rome.

Pendant la période weimarienne, la religiosité de Liszt s'était extrêmement développée, et le compositeur



Cliché Louis Held.

CHAMBRE A COUCHER DE LISZT.
(Musée Liszt à Weimar.)

peu à peu, devint de plus en plus préoccupé d'écrire de la musique d'église. La même foi sincère et ardente que dénotaient son *Pater* et son *Ave Maria* (1846) l'inspira dans la composition de sa *Messe de Gran* (1855), des *Psaumes*, des *Béatitudes*, qu'il écrivit en 1861 et qui font partie de son oratorio *Christus*; et à Rome, cette foi va s'affirmer par la naissance de nouveaux chefs-d'œuvre

La vie de Liszt pendant cette dernière période de son existence peut être rapidement contée. Jusqu'à l'année 1870, le maître compose avec ardeur, et produisit *la Légende de Sainte-Élisabeth*, *Christus*, des messes et autres œuvres liturgiques ; des pièces d'orgue, parmi lesquelles les splendides *Variations* sur un thème de Bach; ses deux *légendes* pour piano, *Saint François de Paule* et la *Prédication aux oiseaux*, et plusieurs autres compositions de moindre envergure.

En 1867, Liszt revint en Allemage, et à partir de cette époque y retourna à peu près périodiquement. Il voyagea aussi de nouveau en France, en Angleterre et en Autriche, formant comme autrefois des élèves, entrant comme autrefois en contact avec les jeunes artistes dont il savait toujours reconnaître les mérites, et qui, plus d'une fois, lui durent de prendre confiance en eux-mêmes. Il eut aussi la satisfaction de voir diminuer l'hostilité que l'on manifestait contre ses œuvres. En 1877, il consentit à se faire entendre, une seule et dernière fois, en public comme pianiste : ce fut à un festival, à Hanovre.

Pendant les dernières années de sa vie, sa santé cessa d'être robuste. Pourtant, il se montra fort actif encore. Il habitait d'ordinaire, pendant une partie de l'année, Rome, pendant une autre partie Weimar, et enfin faisait un séjour à Budapest, où s'était fondé une académie de musique dont il fut nommé président, et où il tint à diriger lui-même une classe de piano. Malgré toutes ces occupations, accablantes pour le vieillard qu'il était, il trouva le temps de produire un nombre assez important de compositions, parmi lesquelles il suffira de signaler, pour la dernière période (1870-1886) l'oratorio *Stanislas,* resté inachevé, le recueil de pièces de piano l'*Arbre de Noël*, des chœurs, une *Messe* d'orgue, un très remarquable poème symphonique intitulé *Du berceau à la tombe*, les *Mephisto-Walzer*, des transcriptions, des remaniements ou rééditions d'œuvres antérieures.

En 1886, pour fêter le soixante-quinzième anniversaire du maître, on prépara, dans presque tous les centres artistiques de l'Europe, des concerts et des festivals, et de tous côtés on sollicita la présence de Liszt à ces fêtes. Liszt quitta Rome en janvier. Le 25 mars 1886, il assista à l'exécution de sa *Messe de Gran* à Paris, et fut triomphalement fêté. A Londres, le 5 et le 7 avril, il entendit sa *Sainte-Elisabeth ;* l'accueil qu'on lui fit dans la capitale anglaise fut particulièrement touchant. Un mois plus tard, le même oratorio était exécuté à Paris. Le maître, revenu pour l'occasion, tomba malade d'un refroidissement. Une fois remis, il s'en fut

assister à un festival à Sonderhausen, et ensuite vint à Bayreuth le 21 juillet. Là, avant de mourir, il eut la suprême joie d'entendre deux des chefs-d'œuvre de celui en qui il avait cru le premier et dont il avait si fidèlement servi la cause : *Parsifal* et *Tristan*.

La fin survint bientôt après : la nuit du 31 juillet au 1er août vit mourir un des plus nobles artistes qui aient jamais vécu, celui qui entre tous donna, pendant toute sa vie, le plus gigantesque et le plus magnifique exemple de désintéressement, de probité, d'activité, de générosité et d'enthousiasme, celui aussi dont le génie créateur était destiné à être le plus longtemps méconnu.

Franz Liszt fut enterré dans le cimetière de Bayreuth.

III

LISZT PIANISTE

En lisant le récit de la vie de Liszt, on a pu apprécier l'ampleur du rôle que celui-ci joua en tant que pianiste. Mais il est malaisé d'évoquer plus directement cet art merveilleux, qui disparaît avec l'artiste, et dont deux témoignages seulement viennent aujourd'hui montrer toute la grandeur : d'abord, celui qu'apportent les œuvres mêmes de Liszt, où sont enregistrées toutes les innovations du maître ; puis, celui que fournit l'unanimité des récits qu'on peut recueillir dans les livres et les gazettes du temps. C'est par les seules attestations,

peut-être insuffisamment précises, des contemporains de Liszt, que l'on peut aujourd'hui savoir qu'il fut un improvisateur incomparable. Mais, heureusement, l'exécutant inégalé qu'il fut peut être justement apprécié, si l'on se reporte à toutes les difficultés techniques que contiennent ses compositions.

Celui qui, à l'âge de douze ans, était capable d'exécuter (par cœur et même, paraît-il, en la transposant) n'importe laquelle des fugues de Bach; qui, à peine plus tard, fut le premier à faire entendre, partout, les dernières grandes sonates de Beethoven; qui pouvait, à première lecture, vaincre comme en se jouant les plus grandes difficultés techniques de la littérature du piano, devait tout naturellement être capable d'accomplir une véritable révolution dans l'art de l'exécution, comme de rendre celle-ci efficace et durable par la superbe façon dont il interpréta et enseigna à interpréter les difficiles réalisations dont il donna l'exemple.

Mais, pour bien concevoir la valeur du virtuose, il faut tenir compte du fait qu'à l'époque où celui-ci vécut, la virtuosité n'était point commune comme elle le devint plus tard. C'est même Liszt qui contribua surtout, par son exemple et par son enseignement, à en faciliter l'acquisition à la foule des pianistes.

Le plus difficile était d'ailleurs, non point de perfectionner la virtuosité, mais bien de créer un nouveau style d'écriture pour le piano, qui rendît cette virtuosité utile. Et même la plus haute perfection de métier ne suffisait pas à rendre possible une telle création de

moyens artistiques : qu'on examine les productions d'un Czerny ou d'un Thalberg, et plus tard, celles d'un Rubinstein, et on s'en convaincra du reste.

Les innovations dont Liszt dota la technique du piano sont donc plus et mieux qu'une conséquence de son talent d'exécutant : elles sont la première manifestation de son génie créateur. Il convient d'examiner de près comment Liszt fut amené à réaliser tous ces procédés nouveaux d'exécution et d'expression.

On a vu que ce fut en écoutant Paganini qu'il éprouva, pour la première fois, le besoin de transporter dans le domaine du piano autant de richesses nouvelles qu'en avait conquises, dans son art, le maître violoniste. Sur cette idée, Liszt se mit au travail, et les fruits de ses recherches furent successivement la *Fantaisie sur la Clochette de Paganini* (1834) et les 24 *Études* d'après les *Caprices* du même, qui ne furent publiées qu'en 1838, mais auxquelles Liszt avait travaillé depuis l'époque même où il entendit jouer Paganini.

Schumann a pu très justement écrire, à propos de ces *Caprices* ainsi réduits, qu' « il n'y avait peut-être pas cinq pianistes au monde qui fussent capables de les exécuter... Il semble que Liszt y ait mis toute son expérience, ait voulu y léguer à la postérité les secrets mêmes de son génie ».

En même temps, on se rappelle comment Liszt, poussé par l'admiration que lui inspiraient les œuvres orchestrales de Beethoven et de Berlioz, par son désir

de les vulgariser à l'aide de réductions de piano, s'appliqua à obtenir de son instrument des effets où fussent reproduits, dans toute la mesure du possible, ceux de l'orchestre. Il trouva ainsi de nouvelles utilisations de toutes ses recherches d'écriture pianistique et fut amené à pousser celles-ci plus loin encore. Sa réduction de la *Symphonie fantastique* stupéfia et ravit Schumann, qui, en même temps qu'il rendit compte de l'œuvre de Berlioz, fit les plus grandes louanges du travail de Liszt, travail qui décelait, écrivit-il, « un maître, un génie dans l'art d'interpréter ».

La force technique de Liszt se donna encore plus librement carrière dans ses *Douze grandes études d'exécution transcendante*, composées en 1837-1838 et publiées en 1839; celles-ci représentent bien, comme on a pu le dire, le « point culminant » de l'étude du piano. Elles sont d'une audace d'écriture insoupçonnée jusqu'alors, et contiennent des effets tout nouveaux de sonorité sur lesquels vivra désormais toute la littérature de l'instrument. Schumann, une fois de plus, témoigna de l'étonnant tour de force d'écriture et d'exécution que représentaient ces études.

Mais ce continuel besoin de créer, même en qualité d'interprète, de transformer, selon un mot, déjà cité, de Wagner, la « reproduction » en « production »; cette avidité surtout de répandre et de populariser ses œuvres favorites, allaient conduire Liszt à poursuivre encore un nouvel ordre de recherches. Il n'est pas spécialement parlé, ici, des transcriptions et fantaisies que



Cliché Louis Held.

MOULAGE DE LA MAIN DE LISZT.
(Musée Liszt, à Weimar.)

l'auteur avait, selon la mode régnante, écrites d'après des airs d'opéras en vogue ; elles ne contiennent aucune innovation technique qui ne se retrouve dans les compositions citées plus haut. Peut-être contribuèrent-elles à donner à Liszt la première idée des adaptations pour piano seul qu'il fit de mélodies de Schubert d'abord, puis de Beethoven.

Pour réaliser ces adaptations, Liszt eut à vaincre une difficulté toute particulière : celle qui résultait de la dualité de la voix et du piano. Il lui fallait aussi déployer des trésors d'art pour conserver à ses arrangements la poésie si spéciale et si intime des originaux, pour n'en point endommager la ligne ni l'équilibre. Seules, les ressources extraordinaires dont Liszt avait enrichi le piano pouvaient rendre possible une telle entreprise, et seul, l'instinct qui avait permis à l'artiste de créer ces ressources pouvait l'aider à mener à bien la tâche qu'il s'était proposée. Voici, au sujet de ces arrangements, une dernière citation de Schumann, juge assurément compétent et non suspect de parti-pris : de telles transcriptions, dit-il, « ouvrent un nouveau chapitre de l'art du piano ».

Plus tard, dans ses grandes compositions originales, se trouveront de nouvelles audaces d'écriture qui sont la conséquence logique de celles déjà signalées, et qui tendent à enrichir le piano de nouveaux moyens d'expression, de nouvelles couleurs et d'une nouvelle puissance.

Il est difficile, dans un volume qui n'est point un

traité technique, de donner une idée précise et détaillée de ce que furent ces ressources nouvelles que Liszt créa pour son instrument. Pour en apprécier la valeur, pour en connaître le nombre, il faut feuilleter les œuvres mêmes, les comparer avec celles des prédécesseurs et des contemporains de Liszt. Ce qu'il est possible d'en dire ici se borne forcément à quelques généralités.

On constate d'abord que Liszt a considérablement agrandi le domaine de la main, soit en disposant les accords de façon plus riche, soit en créant des batteries, des formes arpégées, des traits, nouveaux et complexes, soit enfin en demandant à la main une vélocité plus grande et des déplacements successifs fort rapides. En même temps que, de toutes ces façons, il accroissait l'indépendance de la main, il obtenait des deux mains réunies une action parfaitement coordonnée, répartissant entre l'une et l'autre la ligne mélodique, ou renforçant et colorant celle-ci par des redoublements inconnus jusqu'alors, et faisant de même en ce qui concernait les sonorités d'accompagnement, le lacis des arpèges et des gammes. Il obtint aussi nombre d'effets neufs, grâce à des trilles, des trémolos, des gammes en octaves, tierces, sixtes ou dixièmes, exécutées à l'aide des deux mains par de rapides mouvements alternés. Quant aux nouveaux doigtés qu'il inventa, et qui contribuèrent autant à faciliter l'exécution des œuvres déjà existantes qu'à rendre possible celle des siennes, on comprendra aisément qu'il est impossible d'en aborder ici l'étude

On voit que l'homme capable d'exécuter d'aussi inouïs tours de force, de le faire avec une incroyable aisance et d'en fixer la tradition, était évidemment bien supérieur à n'importe quel autre pianiste. Pour dire combien Liszt pratiqua en fait son art, plutôt que de paraphraser les récits où ceux qui eurent le bonheur d'entendre le maître ont consigné leurs impressions, mieux vaut citer ici, tout simplement, quelques brefs extraits empruntés à divers contemporains de Liszt et qui compléteront les citations déjà faites.

Fétis écrivait, en 1828, dans sa *Gazette musicale*, ceci : « A part toute considération d'âge, c'est un pianiste qui doit s'asseoir (*sic*) aux premiers rangs. Son doigt (*sic*) est plein de vigueur et d'énergie, son exécution est brillante de grâce (*sic*) et de la plus étonnante précision. Il s'est proposé mille prodigieuses difficultés pour avoir le mérite et la gloire de les surmonter. »

Voici maintenant l'opinion de Berlioz, en 1836 : « Tout ce que j'ai pu distinguer, en fait de *mécanisme neuf*, dans ces chants infinis naissant sous les doigts de Liszt, se borne à des nuances et à des accents déclarés unanimement et réellement demeurés jusqu'ici inaccessibles au piano. Je ne parlerai pas de l'éclat éblouissant de ses traits, ni de la magnificence de ses dessins d'accompagnement. Cela ne peut se décrire. »

On pourrait continuer ainsi presque jusqu'à l'infini. Mais il faut encore citer tout au moins les lignes en lesquelles M. Saint-Saëns a très exactement caractérisé un des côtés intéressants de l'art de Liszt :

« A l'encontre de Beethoven, méprisant les fatalités de la physiologie et imposant aux doigts contrariés et surmenés sa volonté tyrannique, Liszt les prend et les exerce dans leur nature, de manière à en obtenir, sans les violenter, le maximum d'effet qu'ils sont susceptibles de produire. Aussi sa musique, effrayante à première vue pour les timides, est-elle, en réalité, moins difficile qu'elle ne paraît. »

Pour compléter ce sommaire aperçu du rôle joué par Liszt en tant que pianiste, il faudrait dire quelques mots de son enseignement. Il n'est guère possible de parler ici en détail des élèves qui prouvèrent la valeur de l'enseignement de ce maître : quelques-uns des principaux ont déjà été nommés plus haut. Les *Souvenirs* et lettres de certains de ces élèves sont curieux à consulter à plus d'un égard, et contiennent de typiques détails sur la façon dont Liszt donnait ses leçons et surtout sur les excellents conseils qu'il savait formuler de façon admirable. La plupart de ces récits sont principalement anecdotiques : tous sont trop longs pour être reproduits ici. On en trouvera un excellent échantillon dans la correspondance de Borodine, traduite par M. Habets.

Afin de mieux apprécier le caractère et la portée artistique de l'enseignement du maître, il n'est point inutile de connaître quelques-uns des préceptes qu'il inculquait à ses élèves. De façon générale, écrit Mme Ramann, il leur montrait à s'identifier à la personnalité même des compositeurs dont ils jouaient les œuvres. En même temps, il estimait que le virtuose

devait animer de sa propre personnalité tout ce qu'il exécutait. « Car, disait-il, il est fâcheux que les virtuoses, instrumentistes ou chanteurs se comportent, à l'égard des œuvres qu'ils font entendre sans les avoir comprises, comme de simples rhéteurs. La virtuosité n'est point une esclave passive; d'elle dépend, en quelque sorte, toute la beauté de l'œuvre exécutée. Elle peut en faire revivre la beauté, la fraîcheur, l'élan, ou, au contraire, la déformer, l'enlaidir, l'anéantir... Sans la puissance vivifiante de la sensibilité, qui seule dicte les formes de la beauté et inspire la volonté de ne point produire autre chose, composition et virtuosité ne sont que des processus mécaniques du cerveau ou des doigts, une vaine habileté ou bien un calcul. »

On retrouve ces idées dans presque chaque chapitre des écrits de Liszt; elles sont d'ailleurs strictement conformes à la façon dont lui-même jouait, au dire de tous ceux qui l'ont entendu. Et on va voir que la pensée créatrice de Liszt fut inspirée par des tendances, toutes proportions gardées, absolument semblables.

IV

LISZT COMPOSITEUR

Sur Franz Liszt, considéré comme virtuose, sur l'influence qu'il exerça sur l'art du piano, voire sur son dévouement à la cause de l'art musical, tout le monde

est à peu près d'accord; il n'en est plus de même en ce qui concerne ses œuvres. Au contraire, de tous les compositeurs du XIX[e] siècle, il n'en est pas un seul dont la musique ait suscité d'aussi violentes critiques, une si longue opposition, et soit restée aussi longtemps incomprise. Près de vingt ans après la mort du maître, ses œuvres sont encore loin d'être populaires. Il n'y a pas un reproche qu'on n'ait adressé et n'adresse encore à celles-ci ; mais pires que les attaques les plus violentes sont le dédain et l'ignorance totale, encore aujourd'hui fort communément manifestés, dans presque tous les pays, envers la magnifique production artistique de Liszt.

A considérer avec impartialité la destinée de ses œuvres auprès du public, on ne peut s'empêcher de trouver cette destinée singulièrement significative : en effet, tandis que ces œuvres provoquaient des haines et des rages aussi violentes même que le firent celles de Wagner — rages aveugles et féroces que seuls peuvent engendrer les chefs-d'œuvre — il ne semble pas qu'il se soit jamais trouvé, pour comprendre pleinement la beauté nouvelle qu'elles apportaient, même cette élite de quelques fervents qui jamais ne manqua à l'auteur de *Lohengrin* et de *Tannhäuser;* il est vrai que Liszt apportait, avec ses compositions, une révolution profonde, uniquement musicale, et plus difficile à comprendre peut-être que la réforme dramatique voulue par Wagner.

Au moment où Liszt commença à produire, un élé-

ment nouveau était nécessaire, et seule la venue en pouvait donner à l'art musical une vie nouvelle et, comme l'a écrit M. Saint-Saëns, « motiver de nouvelles formes ». Déjà les régions délimitées par l'ancien principe formel avaient été parcourues par les maîtres classiques, qui les avaient épuisées pour ainsi dire ; déjà aussi les diverses ressources de l'art traditionnel s'affirmaient impuissantes à exprimer l'activité du siècle nouveau. Beethoven avait, sous l'effort de sa pensée, crevé pour ainsi dire les moules classiques, devenus trop étroits, de la symphonie et de l'ouverture, auxquels les premières grandes œuvres de Berlioz portèrent le dernier coup, sans pourtant y substituer un équivalent adéquat. « Berlioz disloqua, écrit M. Jean Marnold, la mélodie, exonéra inconsciemment la phrase des cadences, carrures et autres superstitions traditionnelles. Il démantibula la symphonie et en détraqua les formes constitutives au caprice de ses programmes, et son impéritie plastique induisit à penser, bientôt à se convaincre qu'elles étaient épuisées. »

Franz Liszt le premier sut bâtir de nouveaux et harmonieux édifices, sur le modèle desquels se formeront, avec des matériaux analogues, toutes les plus riches productions des écoles modernes.

M. Camille Saint-Saëns, à qui revient, je crois, l'honneur d'avoir été, en France, le plus ancien partisan des œuvres de Liszt, a fort justement caractérisé l'audace primordiale du compositeur et le principe fécond qui est contenu dans sa musique : « Il n'y a pas

longtemps, écrit-il, la musique orchestrale n'avait que deux formes à sa disposition : la symphonie et l'ouverture. Haydn, Mozart, Beethoven n'avaient point écrit autre chose ; qui aurait osé faire autrement qu'eux? Ni Weber, ni Mendelssohn, ni Schubert, ni Schumann ne l'avaient osé. Liszt l'a osé... Il a compris que, pour imposer de nouvelles formes, il fallait en faire sentir la nécessité, les motiver, en un mot. Il est entré résolument dans la voie que Beethoven et Berlioz avaient indiquée plutôt qu'ouverte, et il a créé le poème symphonique. »

Il est juste de dire, d'ailleurs, que la réforme introduite par Liszt est plus profonde encore que les lignes ci-dessus ne le montrent : là même où le compositeur ne s'inspira point d'une donnée poétique, il fut encore novateur, car il appliqua le premier le principe de l'unité thématique, principe susceptible d'une mise en œuvre universelle et qui deviendra peu à peu, chez les compositeurs d'aujourd'hui, un véritable besoin. Il créa ainsi, en même temps qu'un principe d'esthétique nouveau, l'élément organique nécessaire d'une forme nouvelle. Il faut aussi prendre en considération tous les moyens expressifs que, dans les domaines de l'harmonie, de la mélodie et de l'instrumentation, Liszt créa, exploita et transmit à ses contemporains et à ses successeurs.

On comprend que des œuvres aussi lourdes de conséquences esthétiques, aussi originales de forme et de contenu, devaient forcément susciter la colère des rou-

tiniers et rester incomprises des indifférents. On s'explique même qu'il ne se soit trouvé personne pour en saisir et pour en proclamer, quand elles parurent, toute la beauté et toute la portée.

Liszt ne chercha d'ailleurs en aucune façon à imposer la musique que son génie l'incitait à produire. Fut-ce par orgueil, ou par indifférence, ou peut-être parce qu'il était convaincu que le temps seul en affirmerait la valeur véritable, on ne peut trop le savoir. Peut-être aussi fut-il attristé et découragé par l'attitude indifférente, dédaigneuse et même souvent hostile de ses amis les plus chers, Berlioz entre autres, et la secrète amertume qu'il en ressentit fut-elle suivie d'un manque de confiance dans les œuvres qui provoquaient d'aussi injustifiables agissements.

D'un autre côté, il ne faut pas oublier qu'à peine Liszt avait-il fini de composer la série de ses grandes œuvres symphoniques, que sa vie entière se modifiait de façon subite et profonde; il partait pour Rome où d'autres préoccupations et aussi, bientôt, même une nouvelle orientation de ses facultés créatrices contribuèrent peut-être à le détacher de ce qu'il avait autrefois produit. Si bien que les poèmes symphoniques, la *Faust-Symphonie* et les autres chefs-d'œuvre du maître restèrent longtemps dédaignés, ou du moins sans connaître d'autre gloire que celle des outrages.

Cet état de choses a eu, depuis, une étrange conséquence : les conquêtes de Franz Liszt enrichirent l'art musical de moyens dont s'emparèrent rapidement d'au-

tres compositeurs, à commencer par Wagner dont l'art évolua appréciablement au contact d'œuvres telles que la *Dante-Symphonie*, la *Faust-Symphonie* et les douze *Poèmes;* et, après l'auteur de *Tristan*, un examen critique impartial nous montre à peu près tous les compositeurs de toutes les écoles tributaires, en matière de forme comme en matière d'expression, du grand méconnu Franz Liszt. Or, tandis que toutes ces œuvres nouvelles, avec des fortunes diverses, s'acclimataient auprès du public, celles de Liszt continuaient à rester dans l'ombre, et on est en quelque sorte blasé sur les audaces qu'elles contiennent avant même de les avoir connues. Elles se présentent donc à l'heure actuelle devant le public sans être protégées par le respect traditionnel, par l'admiration apprise qui, malgré tout, défendent les chefs-d'œuvre consacrés contre le trop grand libre arbitre de chaque sensibilité individuelle. Il est nombre d'œuvres pour lesquelles l'opinion se trouve aujourd'hui presque formulée d'avance; on est libre de les aimer plus ou moins, d'en sentir plus ou moins profondément la beauté, d'en être plus ou moins directement touché en un mot, mais il est des limites d'appréciation qu'une sorte de bienséance tacite défend de dépasser dès que lesdites œuvres sont en cause; rien de pareil n'est ressenti à l'égard des œuvres de Liszt, qui souffrent encore aujourd'hui d'avoir été connues trop tard.

S'il fallait assigner à Liszt une parenté spirituelle directe, on lui choisirait sans hésiter pour ascendants

Beethoven et Berlioz. Beethoven, toute sa vie, lutta pour animer la musique d'une pensée, pour suivre, avec les sons, tous les élans de son être intime, pour noter en musique les plus secrets tumultes de son âme. Avant de fondre audacieusement la poésie et la musique en une même création, il avait, à plus d'une reprise, ordonné une œuvre sonore selon une pensée, selon l'idée directrice d'un poème ; et même une ou deux fois — en dépit de toutes les gloses rédigées afin de prouver le contraire — il y avait inscrit les péripéties d'une véritable action. Ainsi pour ne s'en tenir qu'aux considérations les plus générales, l'ouverture de *Coriolan* n'est-elle point, en sa forme audacieusement simple, un exemple d'une telle ordonnance poétique de la musique ? Et, en ce qui concerne la musique d'*Egmont*, Liszt lui-même ne fut-il pas justifié d'écrire ces lignes : « C'était une des premières fois où un grand compositeur s'inspira directement de l'œuvre d'un grand poète. Si incertaine, si incomplète à cet égard particulier qu'on semble trouver la première tentative de Beethoven, elle n'en fut pas moins, au moment où elle se produisit, d'une audace sans exemple et intensément significative. Par ces quelques morceaux, Beethoven commença à ouvrir à l'art une nouvelle voie... ? » Et toutes les secousses de l'âme en face la vie, secousses que la seule poésie jusque-là avait eu mission de connaître, Beethoven ne fut-il pas le premier à les exprimer en ses dernières œuvres, les plus douloureuses et les plus sublimes ?

En ce qui concerne Berlioz, la filiation paraît plus

nette : elle reste plus apparente que réelle. Certes, l'on est séduit d'abord par l'aspect logique d'une comparaison entre la *Symphonie fantastique, Lelio* et *Harold en Italie* d'une part, et la *Faust-Symphonie* ou les *Poèmes symphoniques* de l'autre. L'analogie primordiale et superficielle que l'on tire du fait que Liszt, comme Berlioz, a écrit ce qu'on est convenu d'appeler de la « musique à programme » confirme cette impression première, comme encore les recherches de Berlioz dans le domaine de l'instrumentation. Enfin, il n'est pas jusqu'au fait que Berlioz a démoli des formes qui incite à comparer celui-ci — on ne sait trop pourquoi — à Liszt, qui en a créé.

Si l'on veut bien ne s'en point tenir à ces apparences, on sera vite convaincu qu'il n'y a aucune analogie *musicale* entre Berlioz et Liszt. C'est là, malheureusement, un point dont l'examen détaillé, avec les comparaisons techniques qu'il comporte, excéderait grandement les limites du présent volume. Mais en se bornant à considérer la musique de Berlioz et celle de Liszt sous un aspect très général, à n'en comparer par exemple que le principe inspirateur, on verra combien différentes furent respectivement les esthétiques des deux maîtres.

Chez Berlioz le « programme » semble être un besoin absolu et presque maladif. Ce programme, très artificiel parfois, doit être développé et minutieux. Pour le développer, le compositeur situe arbitrairement sa pensée — ou pour mieux dire son *sujet* — dans des milieux dont le choix est uniquement motivé, le plus souvent,

par la nécessité de nourrir ce programme destiné à être suivi pas à pas, d'y créer matière à de la musique purement descriptive (les quatre dernières parties de la *Fantastique*, *Harold en Italie*, etc.).

Liszt ne fabriquait point ainsi ses « programmes » : l'ensemble d'une donnée poétique (*Faust*, la *Divine Comédie*), l'idée générale qu'il en dégageait (*Orphée*, *le Tasse*) ou le mouvement qu'il y trouvait (*Mazeppa*) donnaient bien l'élan à sa pensée, mais pour l'inciter à recréer en soi une inspiration analogue à celle du poète, à donner naissance, en un mot, à de libre musique. Il y a une différence essentielle, presque une contradiction, entre la musique tantôt matériellement imitative, tantôt descriptive et pantomimique par laquelle Berlioz paraphrasait en sonorités ses « programmes », et le développement toujours musical au sens strict du mot, toujours logique en lui-même sans qu'il faille tenir compte d'aucune considération littéraire, qu'offre toute œuvre de Liszt. L'idée poétique et le principe musical sont chez Berlioz en perpétuel conflit, quand toutefois l'idée poétique n'a pas disparu complètement pour être remplacée par une simple narration d'une ingénuité toute primitive. Chez Liszt, ces deux éléments sont associés et coopèrent de façon qu'on sent naturelle et nécessaire.

Aussi peut-on dire, après une étude comparée des œuvres des deux musiciens, que Liszt sut parachever pleinement et consciemment la réforme dont le principe était contenu, à l'état latent, dans les productions de Berlioz (comme d'ailleurs on le retrouve, grâce à l'exa-

men critique, dans les derniers chefs-d'œuvre de Beethoven). Toute création artistique contient en elle le germe des créations futures, et chaque artiste tire des œuvres de ses prédécesseurs un enseignement fécond, s'en inspire par action directe, et parfois aussi par contraste. Il est donc naturel de tenir pour bonne la filiation artistique qui rattache Liszt à Berlioz, malgré les différences essentielles qui existent, au point de vue musical, entre les deux compositeurs. Mais, précisément à cause de ces différences, il faut se garder d'attacher une importance excessive aux rapports, tout spirituels en quelque sorte, qui unissent l'auteur de la *Symphonie Fantastique* et celui des *Poèmes symphoniques*; il faut aussi tenir compte du fait qu'avant de connaître Berlioz ni sa musique, Liszt avait eu la pensée de cette *Symphonie révolutionnaire* qu'il n'acheva point, mais qui procédait, à n'en pas douter, de la même inspiration.

En résumé, Liszt, grâce aux compositions de Beethoven et surtout à celles de Berlioz, fut mis sur la voie de vouloir et de réaliser une synthèse du principe poétique et du principe sonore, à peu près de même qu'autrefois il avait trouvé dans les œuvres de Paganini et dans ses propres tentatives d'élever le style du piano à la hauteur du style orchestral, le mobile de se créer une technique instrumentale toute nouvelle. C'est là une corrélation à la fois précise et indirecte; une foule d'autres considérations viennent prouver que c'est la seule vraie : ainsi, on aura beau chercher dans l'œuvre de Berlioz cette forme nouvelle où Liszt sut couler ses



Lablache. Habeneck.

LE « GALLOP » CHROMATIQUE.

(Caricature anonyme et inédite du musée de l'Opéra.)

immortelles inspirations, on ne l'y trouvera pas plus qu'on y trouvera les richesses harmoniques et la science du développement qui s'affirment dans chaque page des compositions de Liszt.

La genèse directe du principe de la fusion d'une idée poétique à une idée musicale, principe auquel nous devons le poème symphonique et probablement aussi celui de l'unité thématique nécessaire au développement musical (il faut entendre ici « développement » par opposition à l' « alternance » sur quoi est basée la forme classique de la symphonie), on la reconnaît d'ailleurs fort aisément dans les premières œuvres de Liszt même. En effet, Mme Lina Ramann, dans sa grande biographie critique, fait observer, à propos des transcriptions par Liszt de mélodies de Schubert, qu'on peut reconnaître dans ces transcriptions le germe de l'idée d'une conduite poétique de la musique. Liszt lui-même a d'ailleurs écrit, dans son Essai sur *Harold en Italie* de Berlioz, que : « la parole chantée a depuis longtemps établi et rendu nécessaire un lien entre la musique et les œuvres poétiques. Aujourd'hui, on tend vers une fusion encore plus complète ». Qu'on examine un lied de Schubert tel que le *Roi des Aulnes*, par exemple, et on y constatera l'existence d'un mouvement musical, d'oppositions, d'une progression qui correspondent exactement au mouvement, aux oppositions, à la progression que contient la poésie de Gœthe. Or, le texte peut très bien disparaître sans que cessent d'exister, dans la musique, ce mouvement, ces oppositions et cette progression, c'est-

à-dire, en un mot, une correspondance de cette musique avec le texte qui la motiva. Et c'est précisément une pareille correspondance entre la musique et la donnée poétique qu'on observe dans les poèmes symphoniques.

Une page telle que la transcription de piano, par Liszt, du *Roi des Aulnes*, est en quelque sorte pareille à ce qu'on pourrait appeler, toutes proportions gardées, une « Etude pour un poème symphonique » ou, si l'on veut, un petit poème symphonique en raccourci.

Mais où on retrouve encore, sous un aspect différent, les éléments de la forme qu'allait créer Liszt, c'est dans des fantaisies sur des motifs d'opéras, comme par exemple celles sur *Don Juan* et sur *Robert le Diable*. Là, des thèmes empruntés à la partition dramatique sont mis en œuvre de façon purement musicale, mais pourtant coordonnée à la marche dramatique du poème ; plus exactement, ces thèmes progressent symphoniquement selon une gradation parallèle à celle du drame même. Il est bien difficile de comparer entre elles l'émotion implicite contenue dans un motif musical et l'émotion explicite suggérée par les mots. Mais Liszt lui-même fait observer très justement, à ce propos, que « tout au moins le compositeur de musique à programme a-t-il l'avantage de pouvoir rattacher à un antécédent poétique les émotions que sait si bien suggérer la musique ». Et il n'en demeure pas moins vrai, en fin de compte, que la mise en œuvre musicale de ces motifs, telle que la réalisa Liszt dans ses transcriptions et ses fantaisies ci-

dessus nommées, est absolument analogue à ce que l'on observera en étudiant les grandes compositions symphoniques du maître.

Cette origine ici assignée à cette forme musicale peut sembler arbitraire. Mais si l'on examine certaines œuvres de Liszt, on est frappé de voir combien le développement en est analogue à celui d'une ballade chantée (ex. *Mazeppa*). Ailleurs, on remarquera que la ligne mélodique est un véritable chant instrumental : dans le premier mouvement de la *Dante-Symphonie*, le compositeur a « pensé » certains des principaux motifs sur des vers de l'épopée de Dante, vers qu'il a inscrits au-dessus de l'énoncé de ces motifs dans la partition même. D'autre part, les trois *Sonnets de Pétrarque*, qui figurent dans le recueil de piano seul *Années de Pèlerinage*, et furent aussi publiés ensuite pour chant et piano, ont été simultanément conçus par Liszt sous cette double forme, et offrent par conséquent un exemple particulièrement typique pour l'étude de l'évolution du compositeur vers une synthèse de la musique pure et du principe poétique.

A quel degré le besoin de cet élément poétique exista toujours chez Liszt, les premières compositions de piano du maître le démontrent : on y trouve, à chaque page presque, l'expression de sensations et de sentiments provoqués par un poème, un paysage, une pensée (*Impressions et Poésies*, *Apparitions*, *Années de Pèlerinage*) et cela souvent sous une forme libre et assez audacieuse.

De ces préliminaires à l'étude des œuvres mêmes de Liszt résulte une définition générale du caractère de ces œuvres et de ce qui en fait l'originalité et la force : d'une part, elles sont les premières où la pensée musicale ait acquis une parfaite liberté de progression, et d'autre part elles fixent une forme solide et qui rendra désormais cette liberté universelle. Le premier résultat est acquis grâce au principe de conduite quasi-poétique substitué à la conduite purement formelle, et le second, grâce au principe de l'unité thématique qui accroît la cohésion de l'ensemble d'une œuvre, et rend superflus les rapports trop symétriques dont on ne pouvait se passer auparavant.

V

LES ŒUVRES SYMPHONIQUES DE LISZT

Dans son livre intitulé *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, Liszt définit ainsi la puissance de la musique instrumentale : « La musique instrumentale est précisément d'entre tous les arts celui qui exprime les sentiments sans leur donner d'application directe, sans les revêtir de l'allégorie des faits narrés par le poème. Elle fait briller et chatoyer les passions dans leur essence même, sans s'astreindre à les représenter par des personnifications réelles ou imaginaires. Elle les dépouille de la gangue des circonstances au sein

desquelles elles se sont lentement formées... Elle abstrait les émotions qu'elle chante de toute donnée positive, en ne les dépeignant que dans le flamboiement de leur force virtuelle. Elle est aussi de tous les arts le plus apte à dégager les passions de leurs scories, pour ne leur donner d'autre manifestation que celle de leur éclat intrinsèque, et les faire couler du cœur. »

En ce qui concerne la forme des œuvres musicales, voici encore un passage du livre de Liszt sur Chopin : « Les formes de l'art n'étant que des incantations diverses destinées à évoquer les sentiments et les passions pour les rendre sensibles et tangibles, pour en communiquer les frémissements, le génie se manifeste par l'invention de formes nouvelles, adaptées parfois à des sentiments qui n'avaient pas surgi encore dans le cercle enchanté. »
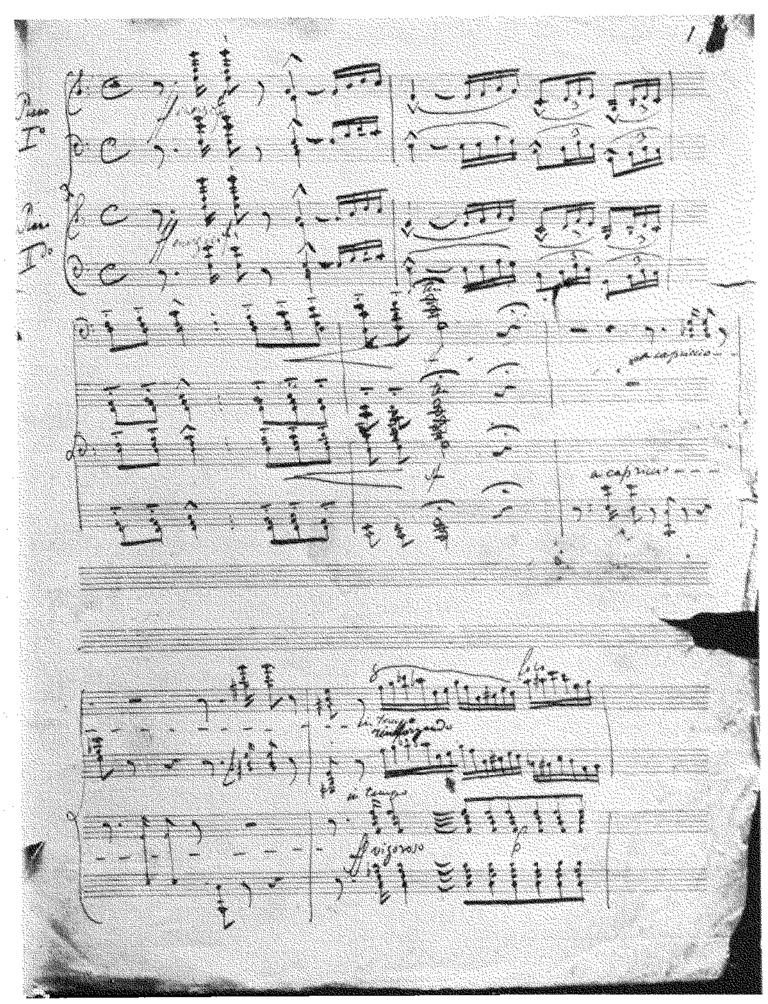
Quant à la question du « programme », voici ce qu'en dit Liszt, dans son significatif Essai sur *Harold* de Berlioz : « Grâce au programme, la musique instrumentale peut acquérir certains aspects caractéristiques tout semblables à ceux des diverses formes de la poésie : l'allure en pourra devenir celle de l'ode, du dithyrambe, de l'élégie, en un mot.... de n'importe quelle poésie lyrique. Bien plus, une fois ces ressources épuisées, la musique pourra, grâce à cette détermination de la matière, à l'association d'idées déterminées, au choix d'éléments musicaux appropriés, à la séparation, au groupement, à l'enchaînement ou à la fusion d'images poétiques, acquérir encore des richesses insoupçonnées. Enfin, le

programme peut fournir à la musique comme l'équivalent d'une poétique nouvelle ».

Presque toute l'esthétique qu'on peut dégager des œuvres de Liszt est résumée en ces trois citations. La première, notamment, montre que le compositeur avait une confiance illimitée dans le pouvoir des sons, confiance qui provenait de son intime compréhension de tout ce que les sonorités, les mélodies et les rythmes contiennent de force évocatrice. Et, tout en voyant dans cette puissance des combinaisons sonores la possibilité d'une fusion du principe poétique avec le principe musical — ainsi que le montre la troisième citation — il ne tombait pas dans l'erreur, si fréquente chez les musiciens à tendances analogues, d'exiger des sons une précision descriptive, une minutie matérielle que ceux-ci ne peuvent comporter en aucun cas. Enfin, Liszt avait l'intuition de la continuelle évolution des formes, évolution à laquelle son génie créateur l'incitait à participer.

Il tendit donc tout naturellement à se servir de la musique comme d'un langage libre, infiniment flexible, apte à interpréter, sans pour cela abdiquer rien de ses lois essentielles, toutes les nuances et tous les mouvements de la sensibilité et de la pensée poétiques.

A l'égard de la forme, une seule de ces lois s'affirme essentielle : la musique doit être claire, logiquement ordonnée, et progresser de façon toujours intéressante : tout le reste n'est que convention presque aussitôt caduque que fixée. Bach, en portant à son apogée la



Cliché Louis Held.

L'ÉCRITURE DE LISZT EN 1834.

Duo (inédit) sur des thèmes de Mendelssohn.)

fugue classique, la rendit inabordable à ses successeurs; l'espace d'un siècle à peine vit naître, fleurir et s'épuiser en un stérile formalisme la symphonie classique. « Dans la musique classique, écrit Liszt — toujours dans son bel écrit sur *Harold* —, le retour et le travail thématique des motifs sont régis par des règles fixes qu'on s'obstine à considérer comme inamovibles, bien que les compositeurs à qui est due la fixation de ces règles n'aient jamais été guidés que par leur libre instinct personnel. Dans la musique à programme, le retour, l'alternance, la modification de ces motifs, les modulations, etc., sont justifiés par la corrélation desdits motifs à une idée poétique. Ici, un thème n'en appelle pas un autre en vertu d'une loi formelle : les motifs ne résultent pas d'associations ni d'oppositions stéréotypées, et toute considération exclusivement musicale, sans devenir secondaire, est pourtant dominée par celle du sujet à traiter. La conduite, le sujet d'une telle forme libre offrent plus ample matière à intérêt qu'une simple manipulation technique de la substance musicale. »

Le thème primordial d'un poème symphonique, ou les thèmes, selon le cas, n'interviennent point dans le développement de ce poème à la façon du leitmotif dramatique — comme ils le font dans les œuvres de Berlioz, — mais fournissent toute la substance de ce développement, de la musique même; ils consolident, éclairent, relient entre elles les idées accessoires qui n'apparaîtront qu'à certains moments, dans un ordre de succession motivé par l'enchaînement de la pensée

poétique devenue pensée musicale, et douée désormais d'une consistance purement musicale. Aussi, bien qu'il soit impossible de dresser le schème d'un poème symphonique comme on peut dresser celui d'un allegro, d'un adagio de sonate, d'un rondo, etc., il n'en reste pas moins vrai que la forme, variable à l'infini, d'un tel poème symphonique n'est pas, à tout prendre, moins claire ni moins solide que toute autre.

Il est utile d'examiner d'abord le premier type que nous a donné Liszt (en 1837) d'une œuvre ordonnée selon tous ces principes : la *Fantasia quasi Sonata* (après une lecture du Dante), qui est la septième pièce du deuxième recueil des *Années de pèlerinage*. La forme générale de cette composition, son origine poétique et sa valeur musicale permettent d'égaler celle-ci aux poèmes symphoniques, bien qu'elle soit écrite pour piano. Elle ne compte qu'un seul morceau, où s'enchaînent plusieurs mouvements distincts : un andante, suivi d'un presto, après quoi revient le mouvement initial, qui se précipite de plus en plus jusqu'à la fin. Les éléments de l'œuvre sont exposés dans l'introduction lente, et toute la suite est un travail thématique fort serré, au cours duquel se présente un nouveau thème, de caractère différent, qui s'incorpore à l'ensemble. Aucun programme ne guide l'auditeur ; le titre de l'œuvre indique pourtant de façon expresse qu'elle fut inspirée par un poème : quel, on l'ignore. Le musicien a-t-il voulu exprimer les émotions que lui avait suggérées sa lecture, ou paraphraser musicalement le poème lu ? Pourquoi le rythme volon-

taire du bondissement initial de l'œuvre se transforme-t-il bientôt en un thème haletant et passionné; que signifient, aux premières mesures encore, ces troubles accords dont la succession semble préparer l'hymne qui chantera dans le milieu et à la fin de l'œuvre ? Il ne faut le chercher que dans la substance même et dans le développement musical de ces éléments. Point n'est besoin de renforcer l'émotion par la connaissance de la clef poétique de cette *Fantasia :* la musique en est d'une singulière et totale beauté. Les thèmes, expressifs et eurythmiques, procèdent et se développent de façon significative et limpide; une harmonie riche, audacieuse et spontanée ajoute à la splendeur de l'ensemble.

A dire vrai, c'est l'unique fois où Liszt se soit abstenu de révéler quelle donnée poétique l'avait inspiré. Pour signalé que soit l'avantage de l'antécédent poétique, Liszt a prouvé qu'il pouvait fort bien s'en passer. Il est intéressant de remarquer qu'il l'a prouvé précisément dans la première de ses grandes œuvres.

Plusieurs de ses poèmes symphoniques n'ont d'autres programmes que ceux implicitement contenus dans leurs titres : tels, *Hungaria, Bruits de Fête, Hamlet,* tous trois au nombre des plus beaux qu'il ait composés; telle aussi l'*Héroïde funèbre,* qui est un fragment de la *Symphonie révolutionnaire* que Liszt avait esquissée en 1830.

Dans *Hungaria,* Liszt semble avoir pris pour point de départ un passage d'une poésie que lui avait adressé, en 1840, le poète Vörösmarty, son compatriote. Ce

passage n'est autre chose que l'évocation de la mère patrie, avec les associations de pensée que cette idée comporte. L'impression qu'on ressent à écouter l'œuvre de Liszt est presque indéfinissable, et la progression des idées musicales ne comporte guère d'analyse minutieuse. Mais un souffle héroïque anime cette œuvre où semble vibrer, en une magnifique et continuelle musique, l'écho des luttes, des souffrances et des gloires de toute une race.

Hamlet est en fait un prélude au drame de Shakespeare; nulle part l'inspiration de Liszt n'est plus concise et plus âpre : les saccades du développement expriment à merveille l'âme trouble et diverse d'Hamlet. Chaque motif a l'énergie d'une phrase shakespearienne : un exquis épisode dit la grâce attristée d'Ophélie.

Quant au poème symphonique *Bruits de Fête*, c'est une œuvre où la plus libre fantaisie est devenue musique pour évoquer des visions éblouissantes et imprécises à la fois, telles que pouvait en créer un poète et un musicien.

Lorsqu'on examine la donnée d'*Orphée*, dont M. Saint-Saëns a pu dire, fort justement, que c'était une œuvre « placée sur la limite de la musique pure et de la musique à programme », on a l'impression que Liszt s'y est aventuré dans le domaine de la pure spéculation. Il a vu dans le vieux mythe une idée générale, celle d' « Orphée, c'est-à-dire l'Art, épandant ses flots mélodieux, ses accords vibrants, comme une douce lumière, sur les éléments contraires qui se déchirent et saignent au

cœur de tout individu ou de toute société ». En quelle intense musique cette idée pouvait se transformer grâce au génie du compositeur, c'est ce que nul commentaire ne peut exprimer. Pourtant il faut dire, tout au moins, qu'*Orphée* est un modèle achevé de clarté de forme : la plus parfaite unité thématique y règne ; un motif initial y donne naissance à un flot continu de mélodies.

La même unité musicale existe dans les *Préludes*, dont la constitution est assez analogue en dépit d'une certaine divergence de donnée. Ici, Liszt part encore d'une idée générale : « Notre vie est-elle autre chose qu'une série de préludes à ce chant inconnu dont la mort entonne la première et solennelle note ? » Pour développer cette idée, il a pensé un programme qui, exceptionnellement, se rapproche de ceux employés par Berlioz, et qui est constitué par l'enchaînement d'une série de situations (jeune amour, tempête du cœur, paix aux champs, départ pour la guerre) que la musique exprime successivement. Mais l'admirable thème principal de l'œuvre en unit fortement les divers tableaux, dont il fournit presque toute la matière. Aussi les *Préludes* sont-ils d'un très haut intérêt musical, quoique une idée épisodique, moins heureuse, amène quelques inégalités dans le développement, si magnifique par endroits.

Prométhée, œuvre superbe, avec quelque fougue romantique, est, comme *Hamlet*, conçu en manière de prélude à un drame. L'élément principal en est une

opposition entre les deux idées : audace et souffrance, malheur et gloire. Ici, cette dualité est exprimée d'une façon fort générale : « Il suffit à la musique, déclare l'auteur dans la préface de sa partition, de s'assimiler les sentiments qui, sous toutes les formes successivement imposées à ce mythe, en ont fait le fond et comme l'âme. »

Presque pareil est le plan du poème symphonique *Ce qu'on entend sur la montagne*, qui fut inspiré par un poème de Victor Hugo. L'opposition s'y trouve entre l'humanité qui souffre et la nature magnifique et joyeuse. La tonalité générale de l'œuvre est celle des *Préludes ;* les idées en sont belles et vigoureuses, et il n'y a point de disparate dans le développement.

Une même opposition a fourni la matière du *Tasse*, qui porte comme sous-titre *Lamento e Trionfo ;* Liszt l'a construit à l'aide d'un thème populaire vénitien. Ce n'est point une des meilleures compositions du maître : le plan en est flottant et les idées en sont peu saisissantes.

C'est encore une pareille dualité qui fait le fond de deux poèmes symphoniques qui semblent, plus que les autres, proches de la musique descriptive, mais où on retrouve, malgré tout, une simple antithèse essentiellement propre à être traduite musicalement. L'un est *Mazeppa*, l'autre la *Bataille des Huns*. Pour exprimer la longue détresse, les tortures de Mazeppa, Liszt a trouvé de splendides et farouches accents, et si la deuxième partie, qui évoque le triomphe du supplicié devenu roi,



n'est pas animée d'un souffle aussi grandiose, elle n'en est pas moins fort caractéristique. La *Bataille des Huns*, où se retrouve un identique mouvement, montre de même un tumulte initial qui s'apaise peu à peu pour céder la place à un hymne triomphant.

Les *Idéals* sont une paraphrase en musique d'un très beau poème de Schiller; l'œuvre est conçue selon un plan qui diffère sensiblement de celui des autres poèmes symphoniques de Liszt, très libre, et qui reste assez cohérent grâce à une heureuse application du principe de la dérivation thématique. Pourtant, il y a quelque complexité dans la façon dont se succèdent, parallèlement aux diverses idées contenues dans le poème, les divers mouvements de la musique. Pour rendre claire la marche de son œuvre, Liszt a placé en épigraphe, au début et à certains points de la partition, les strophes correspondant à chacun des épisodes, ce qui facilite évidemment l'étude de cette partition. Mais ces points de repère ne peuvent guère être utiles à quiconque écoute sans avoir le texte musical sous les yeux.

En 1881, Liszt écrivit un dernier poème symphonique intitulé *Du berceau à la tombe*, qui offre des divisions plus tranchées encore, mais très facilement saisissables. La première partie, *Au berceau*, est élégiaque et douce; la deuxième, *La vie, la lutte*, violente et pleine d'éclat; la troisième, *La tombe*, contient, sous de nouveaux aspects attristés et idéalisés, les thèmes des précédentes. Cette coupe est par elle-même pleine d'intérêt; elle procède, dans une certaine mesure, de celle de la *Faust-Symphonie*.

De ces poèmes symphoniques, M. Boutarel, l'auteur d'un des trop rares travaux qui aient été écrits en français sur l'œuvre de Liszt, a pu écrire qu' « ils embrassent l'échelle entière des sensations humaines : tout ce qui nous émeut, tout ce qui sert d'aliment à notre activité intérieure, nous l'y retrouvons agrandi, transformé, idéalisé, tel, en un mot, que le peut ressentir l'artiste le plus impressionnable ». On ne saurait faire un plus juste éloge des qualités émotionnelles de cette série de compositions, dont la moitié au moins sont de purs chefs-d'œuvre, et dont aucune n'est indifférente.

Outre ces poèmes symphoniques proprement dits, Liszt a écrit un certain nombre d'œuvres d'orchestre ou de piano qui furent inspirées par une donnée poétique. Très voisins de ses poèmes symphoniques sont les deux admirables épisodes du *Faust* de Lenau : le premier, *La procession nocturne*, est un exemple achevé de traduction sonore d'un tableau poétique : c'est, de bout en bout, une musique impressionnante qui se déroule, tragique, solennelle, souverainement expressive, empreinte de l'atmosphère opprimante qu'évoque si merveilleusement le texte du poète autrichien, et où est exprimée toute la gamme des émotions que celui-ci avait réalisée en ses vers.

Tout est à admirer dans ce tableau symphonique : l'ordonnance des idées, la progression constante du développement, la splendide orchestration ; il faut mettre hors de pair, surtout, la péroraison grandiose où est traité le thème de l'hymne *Pange lingua*, qui achève de donner à

l'œuvre son caractère sublime. Le deuxième épisode, (*Danse rustique, Mephisto-Valse*) contraste vivement avec le premier : il est d'une verve extraordinaire, et contient des sonorités orchestrales d'une grande originalité. Liszt traduisait d'ailleurs volontiers en musique la silhouette de Méphistophélès : outre le chef-d'œuvre dont il sera parlé plus loin, il a écrit encore, vers la fin de sa vie, quelques danses méphistophéliques du même genre que celle dont il est ici question.

C'est encore d'une conception sensiblement pareille que procède une des œuvres les plus originales et les moins connues de Liszt, la *Danse des Morts* pour orchestre et piano. Celle-ci, qui affecte la forme d'une série de variations sur le thème du *Dies iræ*, fut inspirée par la contemplation du *Triomphe de la Mort* d'Andréa Orcagna. Et le plus bel éloge qu'on en puisse faire, c'est de constater qu'on y retrouve cette interprétation, à la fois ironique et pénétrée du sujet, qu'on aime à reconnaître dans les antiques « ymages » où il fut traité par les artistes de jadis ; on y admire encore les qualités expressives si particulières de chaque paraphrase, où chaque tableau d'une *Danse Macabre* est évoqué de façon intensément caractéristique. L'ingéniosité du travail thématique et instrumental, celle de la variation sont au-dessus de toute louange.

Reste à parler maintenant des deux plus sublimes chefs-d'œuvre de Liszt, chefs-d'œuvre dont il trouva le sujet dans les deux grandes épopées de l'âge chrétien : celle de Dante et celle de Gœthe. Si, dans ses poèmes

symphoniques, le compositeur avait su atteindre les plus hauts sommets conquis par le génie des poètes, il ne l'avait fait qu'en des œuvres orchestrales de dimensions moyennes, et dont l'importance matérielle n'excédait pas sensiblement celle des grandes ouvertures de Beethoven, de Weber ou de Wagner. Plus grandes de proportions sont les deux symphonies dont il va être parlé. Lorsque Liszt aborda la *Divine Comédie* et *Faust*, il s'était proposé, semble-t-il, un but presque inaccessible. Il ne pouvait être question, pour un artiste comprenant l'immensité des sujets qui l'inspiraient, d'une simple introduction ni d'une paraphrase partielle. Et un résumé symphonique, semblable à celui réalisé dans *Hamlet*, devait, eu égard à la magnificence des sujets cette fois choisis par Liszt, prendre des proportions d'une grandeur véritablement effrayante à tous les égards : pour réaliser cette tâche surhumaine que s'était imposée Liszt, il fallait une force de génie en quelque sorte inconcevable.

La seule façon dont Liszt a conçu ses deux épopées musicales stupéfie tout d'abord. La *Divine Comédie* est une symphonie en deux mouvements : le premier affecte la forme d'un triptyque pour ainsi dire; d'abord, une effroyable tourmente de l'orchestre, où toutes les sonorités frémissent, grincent, blasphèment, supplient, s'exaltent, s'épuisent... puis, aussi suave que les inoubliables tercets du chant de Dante, voici deux silhouettes éperdues d'amour et de douleur : Paolo et Francesca, que le musicien s'attarde à décrire, comme autrefois le

poète, avec toute la tendresse de son âme... et de nouveau, la vague infinie des tortures, des désespoirs se déferle, nous emporte, nous brise.

La deuxième partie de la symphonie forme diptyque, et s'intitule le *Purgatoire*. Le génie du compositeur lui a donné cette intuition, que la vision du Paradis est ineffable ; aussi Liszt ne nous mène-t-il que jusqu'au seuil, pour ainsi dire, de l'infini. D'abord, de l'orchestre paisible montent des mélodies empreintes à la fois de sérénité et de douleur ; une atmosphère mystique se répand et tantôt s'entendent des hymnes imprécises, lointaines, tantôt une voix sanglote. Par une transition presque insensible, un des chants religieux se précise, s'affirme, conquiert peu à peu les cent voix de l'orchestre : c'est le *Magnificat*. Alors les voix humaines entrent dans la symphonie, pour glorifier le Créateur, tandis que semble plus proche la *blanche lumière* dont est baignée la porte du Paradis. Ainsi peut se résumer l'impression générale que laisse l'œuvre : entrer dans le détail de l'analyse, dire les magnificences de l'orchestre, de la musique, de l'architecture, les audacieuses trouvailles harmoniques que Liszt a prodiguées dans ce chef-d'œuvre, serait presque impossible.

Il n'est pas plus facile de parler de façon satisfaisante de l'admirable pendant que Liszt en a donné avec la *Faust-Symphonie*. Celle-ci contient d'identiques trésors d'inspiration, de science, les mêmes inventions de génie. Elle est peut-être un peu moins concentrée, et pourtant s'impose à l'admiration avec une presque égale puis-

sance. Quelle force de pensée créatrice ne fallut-il pas à Liszt pour dégager du poème de Gœthe les trois figures principales : Faust, Marguerite, Méphistophélès, et pour les évoquer de façon si saisissante, si vraie, si achevée, dans les trois parties de cette monumentale symphonie ! Dans le premier mouvement s'expriment, en thèmes divers, tous les aspects de l'âme de Faust, tour à tour volontaire, passionnée, désolée, héroïque. Ces thèmes sont d'une vérité d'accent indicible, et tous les développements, toutes les combinaisons vont en confirmer, en décupler la puissance expressive.

Dans le deuxième, toute la grâce, toute la tendresse, toute l'émotion intime dont la musique est capable viennent parer la poétique figure de Marguerite, et font de ce mouvement une des plus exquises pages de tout l'art musical. Mais dans le troisième morceau, Liszt a réalisé une des conceptions les plus géniales, les plus foudroyantes que jamais artiste ait trouvées : pour évoquer la figure de Méphistophélès, où existent, avec la seule différence qui sépare le bien d'avec le mal, les mêmes élans, les mêmes désirs, les mêmes impressions que dans l'âme humaine, au lieu de créer de nouveaux motifs, Liszt, par des déformations de rythme, d'intervalles, de mouvements, d'orchestration, transforme les divers thèmes si nobles de Faust et de Marguerite en dessins sinistrement ironiques, qui glacent, qui sonnent creux, qui parodient de façon blasphématoire toute la beauté contenue dans les formes primordiales de ces thèmes. Ce n'est point le lieu de comparer cette véritable

Cliché Louis Held.

L'ÉCRITURE DE LISZT EN 1856
PHOTOGRAPHIE DU PREMIER AUTOGRAPHE DES *Béatitudes*.
(Partie de l'Oratorio *Christus*. Musée Liszt, à Weimar.)

création de génie avec la façon dont Berlioz a « encanaillé », dans le Sabbat, de sa *Symphonie fantastique*, la mélodie de la bien-aimée, entre les deux conceptions, comme d'ailleurs entre les deux réalisations musicales, il y a un abîme pareil à celui qui sépare l'évocation de l'enfer que contient la *Dante-Symphonie*, et le Sabbat de la *Fantastique*, ou même le Pandémonium de la *Damnation de Faust*.

Après ce magnifique commentaire musical de l'âme même du mal, Liszt, comme autrefois Schumann, suit Gœthe vers les hauteurs sereines de la fin du second *Faust*. Il fait, ici encore, intervenir les voix humaines, et un chœur terminal, au milieu de l'orchestre apaisé, dit la fin des événements tumultueux et la gloire de l'éternel féminin.

Pour suivre une méthode stricte, il faudrait placer ici l'examen de deux superbes tableaux musicaux pour piano, des deux *Légendes*, comme il les appela, que Liszt écrivit, à Rome, quelques années plus tard : *Saint François d'Assise ou la prédication aux oiseaux*, et *Saint François de Paule marchant sur les flots*.

Toutes deux, quoique évidemment inspirées d'un programme, se rattachent, aussi bien par la date de composition que par le style de la musique, aux œuvres de la dernière période de la vie de Liszt, œuvres d'inspiration religieuse en général, et même mystique, dont il sera parlé au chapitre suivant.

Il reste à voir comment la forme nouvelle créée par Liszt dans ses poèmes musicaux se comporte une fois

utilisée pour les besoins de la musique pure. Le premier exemple d'une parfaite unité organique, on le trouve dans la grande *Sonate* de piano que le maître écrivit en 1853. M. Rietsch, dans son excellent *Essai sur la musique dans la deuxième moitié du XIX*e *siècle*, constate que, grâce au poème symphonique, la forme de la sonate se libéra par la fusion de ses divers mouvements en un tout. Dans la sonate qui nous occupe, on voit, tout comme dans un poème symphonique, les développements musicaux se succéder librement, réunis par les thèmes élémentaires qui circulent à travers l'œuvre entière. L'étude détaillée de cette production si typique, dont l'ensemble et chaque détail sont également admirables, serait malheureusement trop longue et ne peut trouver place ici : l'analyse complète en est d'ailleurs fort bien faite dans l'ouvrage de M. Rietsch.

Non moins belle, au point de vue musical, que cette sonate est une œuvre d'orgue (*Prélude et Fugue*) que Liszt composa sur le thème B-A-C-H; elle offre aussi un égal intérêt au point de vue de la forme : la fugue n'est point sèche, scolastique et prévue comme celles que l'on apprend à écrire d'ordinaire : elle est vivante et vibrante, libre et spontanée au même titre que le sont les productions symphoniques de Liszt. Le travail de la polyphonie, à la fois serré et plein d'aisance, n'est pas moins digne d'admiration que l'inouïe richesse de l'harmonie. Et la transcription de piano, que Liszt écrivit lui-même, de ce prélude et de cette fugue, a absolument l'intérêt d'une œuvre originale.

On peut rattacher à l'étude de cette composition celle de la belle *Fantaisie et Fugue* sur le choral *Ad nos salutarem undam*, et surtout des *Variations* sur le thème de la cantate de Bach, *Weinen*, *Klagen*, qui sont, par le travail thématique, la richesse du développement et l'intérêt harmonique, une œuvre d'exceptionnel intérêt, en même temps qu'un chef-d'œuvre d'expression. Ces *Variations* furent publiées en 1863.

VI

LA MUSIQUE RELIGIEUSE DE LISZT

L'évolution de Liszt vers la musique religieuse, évolution qui semble, au premier examen, assez subite, fut tout aussi longuement préparée, tout aussi graduellement effectuée que le développement même de son génie musical. Elle fut motivée, aussi, par les tendances les plus intimes de la personnalité du maître.

On se rappelle que Liszt, dès sa jeunesse, avait manifesté une foi profonde et ardente, et que la religion fut de tout temps pour lui un véritable besoin. Il est curieux même de noter que le premier morceau qu'il ait écrit, à l'âge de onze ans, fut un chœur liturgique. En 1846, il publiait l'*Ave Maria* et le *Pater* dont il a été déjà fait mention. Plus tard, on put constater, dans un assez grand nombre de ses œuvres symphoniques, une influence incontestable exercée par les chants litur-

giques, qui y interviennent d'une façon qu'on sent naturelle, nécessaire même, et non pas en vertu d'un procédé facile et extérieur.

Il a été dit comment les notes consolatrices du *Pange lingua* viennent illuminer d'une mystique clarté la conclusion de la *Procession Nocturne*, et comment le *Magnificat* forme le point culminant de la magnifique progression, elle-même toute baignée d'une atmosphère religieuse, qu'est le Purgatoire de la *Dante-Symphonie*. De tels exemples montrent à la fois l'influence profonde qu'avaient exercée sur Liszt les chants de la liturgie catholique, et la confiance toute particulière qu'avait le compositeur dans la puissance expressive de la musique religieuse. On y voit que Liszt s'était assimilé l'esprit même de ces chants, qu'il avait fait sienne l'antique foi qui leur avait donné naissance, et était tout naturellement devenu enclin à exprimer, en eux et par eux, sa pensée et son émotion la plus intime, la plus spontanée.

N'est-il pas naturel, dès lors, que Liszt ait réalisé dans la musique religieuse une réforme absolument semblable à celle qu'il avait introduite dans la musique symphonique? Chez lui, le musicien, comme on l'a vu, avait une tendance toujours pareille à tout organiser, à ramener toutes les formes à une vivante unité. Et le chrétien avait, au point de vue spécial de la musique liturgique, la même intuition et la même sensibilité clairvoyante qui avaient guidé, dans sa réforme, le musicien-poète. Donc, grâce à la vive force de sa

croyance, autant qu'à son inspiration artistique, Liszt put dans ses messes, ses psaumes et ses oratorios, substituer une forme nouvelle et libre, une musique expressive et vivante au glacial formalisme dont les productions mendelssohniennes étaient le plus illustre exemple.

En même temps il retrouvait, dans ses œuvres strictement destinées à accompagner la liturgie, la juste mesure nécessaire, dont bien des compositeurs, trop exclusivement guidés, peut-être, par des considérations de musique, avaient omis de tenir compte. En d'autres termes, les messes, etc., de Liszt sont bien des œuvres qui peuvent être incorporées à la liturgie même et ne tendent pas le moins du monde à s'en émanciper. Elles sont aussi douées de cette homogénéité musicale que Liszt sut donner à toutes ses grandes compositions.

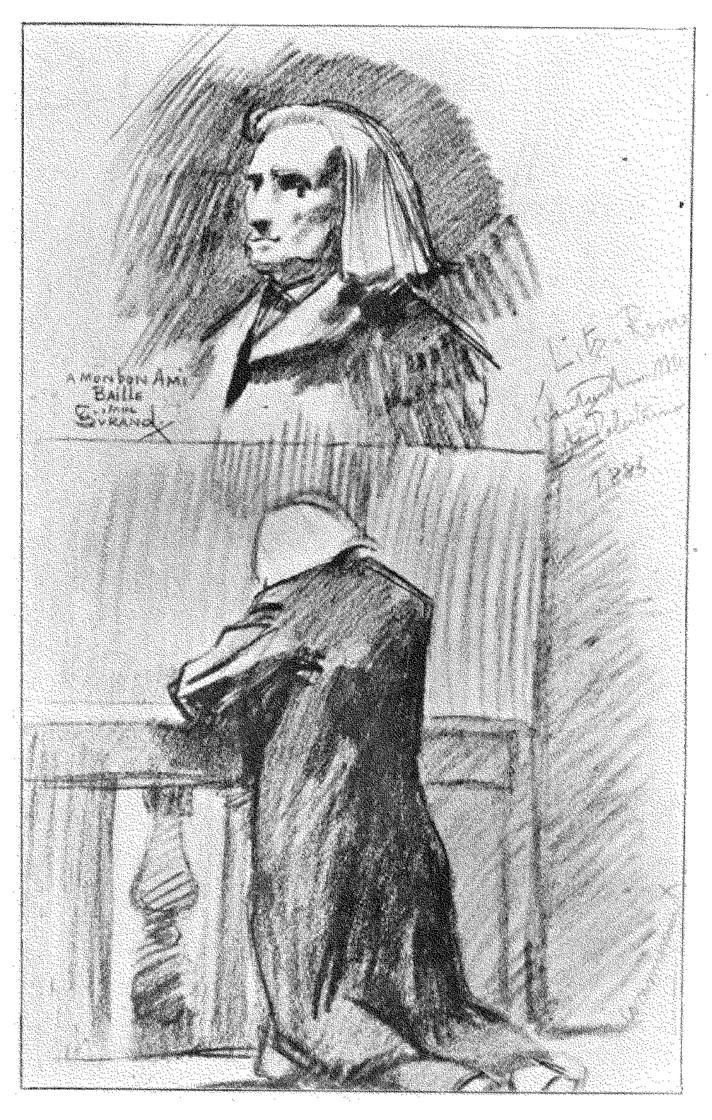
Bientôt après les deux chœurs plus haut nommés, Liszt écrivit (1848) la première de ses Messes : *Missa quatuor vocum ad œquales*. Il ne la publia que cinq ans plus tard, et la remania d'ailleurs par la suite, montrant ainsi l'importance qu'il attachait à cette œuvre. On y voit déjà, très clairement, le compositeur s'effacer tout à fait devant le croyant. Voici d'ailleurs ce que Liszt écrivit, à propos de cette *Messe*, à Johann Herbeck qui se proposait de l'exécuter à Vienne : « Le recueillement, la ferveur, l'enthousiasme véritablement religieux, voilà ce qui doit animer l'exécution de cette messe. Que le *Credo* se dresse comme un roc, avec la fermeté du

dogme même; accentuez l'*Agnus Dei* (et pareillement le Miserere du *Gloria*) avec une douceur élégiaque et profonde où l'on sente la compassion qu'inspirent les souffrances du Christ. Que le *Dona nobis* flotte, paisible et plein de foi, comme une fumée d'encens... Le compositeur de musique d'église est aussi un prédicateur et un prêtre : là où la parole n'est plus assez expressive, la musique vient lui apporter une foi, un élan nouveaux ».

Certes, un artiste doué d'une pareille conception de l'art religieux était en droit d'écrire, comme il le fit un jour, que dans sa *Messe solennelle* « il avait prié plutôt que composé ».

Cette *Messe solennelle* (Messe de Gran) fut composée en 1855. Outre qu'elle est l'admirable monument d'une foi trop rare au XIXe siècle, elle stupéfie par sa seule beauté musicale, par sa structure, par l'unité de pensée qui l'anime et par la cohésion logique, absolue et parfaitement naturelle de toutes ses parties. Elle stupéfie encore davantage quiconque a ressenti le souffle grandiose qui de bout en bout l'anime.

Les six grandes divisions (*Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Benedictus*, *Agnus Dei*) en sont constituées par le développement d'un certain nombre de thèmes élémentaires, très caractéristiques, qui, tout comme dans la musique symphonique de Liszt, circulent à travers l'œuvre, en coordonnent les parties, s'y modifient suivant les besoins de l'expression musicale, ont les réciproques affinités que justifient les affinités entre les idées



LISZT ÉCOUTANT UNE MESSE DE PALESTRINA, A ROME EN 1885;
LISZT COMMUNIANT.
(Croquis de G. Durand. Musée de l'Opéra.)

qui sont la base du service divin, et interviennent aux moments propices comme pour attester de façon tangible ces idées.

Aucune œuvre de Liszt peut-être n'a provoqué de si vives polémiques. Elle différait sensiblement, par la forme autant que par la tonalité générale, de toute production antérieure, puisqu'elle était à la fois plus symphonique en tant que production musicale, et plus apte à être incorporée dans la liturgie. Elle affirmait en même temps, et l'esprit novateur du musicien, et une foi mystique inconnue à cette époque. L'esprit de l'œuvre déconcerta donc autant que l'audace du style musical, et on discuta à la fois la valeur artistique de celle-ci et les tendances religieuses qu'elle décelait.

Après sa première exécution, la Messe de Gran fut entendue à Vienne, à Pest, en Allemagne, en Hollande, et en 1866 à Paris où elle provoqua une opposition violente.

En 1859 Liszt écrivit une messe pour quatre voix et orgue, où il se montre visiblement influencé par le style grégorien sans pour cela cesser de chercher une même unité organique.

Une analogue tendance guida Liszt dans la composition de la *Messe hongroise* (Messe de couronnement) qu'il écrivit en 1867, et à laquelle l'emploi fréquent de thèmes nationaux donne néanmoins un caractère un peu spécial, peut-être moins liturgique et aussi moins mystique.

La même année, Liszt composa une *Messe de Re-*

quiem pour voix d'hommes, du style le plus sévère cette fois.

L'ardeur religieuse de Liszt trouva une magnifique expression dans les cinq Psaumes que le maître a composés. Le Psaume XIII, écrit à Weimar en 1855, est une œuvre de proportions considérables, où le compositeur utilise les soli, les chœurs et l'orchestre. Il est d'un intense lyrisme, et la structure musicale en est d'une parfaite unité. On peut le ranger au nombre des plus magnifiques inspirations de Liszt.

Le Psaume CXXXVII, de proportions moindres, et d'inspiration tout aussi noble, est écrit pour une voix, chœur de femmes, orgue, violon, harpe et piano. Liszt le refit à trois reprises. Le Psaume XXIII est aussi assez bref, et le compositeur n'y emploie qu'une voix avec accompagnement d'orgue et de harpe. Le Psaume XVIII pour chœurs, orgue et orchestre, offre un nouvel exemple de style strictement liturgique. Ces quatre œuvres furent écrites à Weimar. Vers la fin de sa vie, Liszt écrivit encore le Psaume CXXIX, admirable de simplicité et de puissance.

Il faut encore nommer, parmi les œuvres liturgiques de Liszt, douze chœurs avec accompagnement d'orgue, sept Répons, la Messe basse pour orgue et quelques pièces pour le même instrument, une antienne pour la fête de Sainte-Cécile, plus quelques œuvres posthumes et d'autres inédites.

L'importance matérielle de cette production prouverait seule l'orientation religieuse de la pensée de Liszt,

si la musique même de toutes ces œuvres ne suffisait à montrer que toutes procèdent d'une sincérité égale à celle qu'attestent les compositions profanes du maître.

La même croyance inspira encore Liszt dans la composition des deux magnifiques oratorios qu'il a laissés : l'un à vrai dire, assez peu relatif, quant au sujet, au dogme chrétien proprement dit, mais par contre animé d'un mysticisme naïf presque pareil à celui de la *Légende dorée ;* l'autre, au contraire, proche de la base même de de la foi.

Le premier, *Sainte Elisabeth de Hongrie*, met en scène, dans un décor de vie moyenâgeuse, une des plus charmantes légendes qui soient. Liszt, séduit par la douce figure de la princesse Elisabeth, trouva pour en accompagner l'évocation, de splendide, naïve et riche musique où s'incorporent des thèmes liturgiques, des thèmes de chansons d'autrefois, qui viennent en modifier profondément la qualité, l'éclairer d'une lumière égale et douce, y créer une atmosphère sereine où évolue l'exquise silhouette de l'héroïne.

Cet oratorio est constitué un peu à la façon d'un admirable et primitif polyptique, dont chaque tableau serait composé avec une caractéristique et touchante naïveté. La musique a souvent le dessin précis, un peu raide, mais profondément expressif, d'une peinture de Mantegna; la figure de la méchante comtesse Sophie est exprimée avec une ingénuité presque comparable à celle de telle silhouette de traître et de bourreau dans un chef-d'œuvre d'un peintre primitif;

ailleurs, les sonorités ont les transparences suaves d'une fresque de Fra Angelico.

Ce ne sont point là des recherches intentionnelles d'archaïsme, ni les fausses naïvetés d'un artiste trop averti. Liszt a retrouvé la simplicité même des époques croyantes d'autrefois, parce qu'il était animé de cette foi qui régnait, à ces époques, sur l'esprit de tous les artistes.

Il y a plus d'une faiblesse dans *Sainte Elisabeth.* Qu'on se reporte à la citation faite plus haut (pp. 70-71), qui montre très clairement combien Liszt était peu organisé pour exprimer certaines émotions trop précises, certaines contingences matérielles. Or, l'oratorio qui nous occupe contient toute une partie mélodramatique où précisément la musique doit « s'astreindre à représenter les passions par des personnifications réelles ». C'est cette partie qui, dans la réalisation de Liszt, est la moins heureuse : mais dès que la libre musique reprend ses droits, dès que le compositeur cesse d'avoir à s'astreindre aux exigences, gênantes pour lui, du style théâtral, il en est tout autrement. Dans *Sainte Elisabeth* abondent les pages de belle inspiration et de magistrale facture : tels le prélude, la scène du miracle des roses, une admirable tempête qui se trouve dans la deuxième partie, et le tableau de la béatification finale.

L'autre oratorio, *Christus*, offre, mais poussées à un bien plus haut degré, les mêmes qualités que *Sainte Elisabeth.* Le sujet choisi par Liszt comportait une

unité d'atmosphère et de plan beaucoup plus favorable à l'inspiration du maître. Il ne contient de bout en bout que l'expression même de la foi, des visions et des prières, sans que nul mouvement trop précis, nul contraste ne vienne troubler la continuelle limpidité de l'évocation musicale.

La première partie du *Christus*, intitulée *Oratorio de Noël*, contient surtout de longs développements symphoniques, de couleur adorablement naïve, qui évoquent tour à tour l'apparition de l'ange annonciateur, les bergers devant la crèche, la venue des Rois Mages. Un chœur, le *Stabat mater speciosa,* y prélude aux beautés plus strictement religieuses des deux parties suivantes.

La deuxième, *Après l'Epiphanie*, commence par les *Béatitudes* (une scène que Liszt composa, isolément, en 1856) ; puis vient un magnifique *Pater*. Après, un interlude orchestral de splendide venue dépeint le miracle de la tempête ; il est suivi du *Hosanna* qui salue l'entrée du Christ à Jérusalem. La troisième partie (*La Passion et la Résurrection*), après une merveilleuse introduction où l'orchestre prépare, accompagne et commente le *Tristis est anima mea* prononcé par la voix du Christ, contient un long *Stabat* choral, l'hymne *O filii et filiæ*, et enfin le *Resurrexit*.

La forme conçue par Liszt est, comme on le voit, des plus remarquables ; au lieu de chercher à y paraphraser matériellement les récits évangéliques, à construire, avec l'aide de ces récits, une action, le compositeur n'a

voulu s'inspirer que de l'esprit même du texte sacré, en évoquer la beauté propre, l'atmosphère, l'émotion intime. Par là, il a su réaliser dans son œuvre une simplicité, une pureté, une hauteur qui jamais n'avaient été atteintes. Ainsi, l'entrée à Jérusalem est dépeinte, mieux que par n'importe quelle scène descriptive et réaliste, par le simple *Hosanna* qui s'exalte après une courte préparation instrumentale.

Pour traduire la Passion, au lieu de suivre la narration même, Liszt réalise une évocation infiniment plus intense, grâce au long et poignant développement du *Stabat mater dolorosa* qui vient après les paroles *Tristis est anima mea* simplement énoncées, mais environnées de toute la puissance d'accents musicaux vraiment sublimes.

Ainsi Liszt a su ne céder à aucun besoin de description matérielle, à aucune préoccupation de ce mouvement, de ces contrastes, qu'aurait cherchés un musicien moins adéquatement inspiré par la donnée que lui offrait l'histoire divine. La musique, dépouillée de tout artifice, dont il accompagna cette tragique et incomparable donnée, fait du *Christus* un absolu chef-d'œuvre.

L'oratorio de *Sainte-Élisabeth de Hongrie*, commencé en 1858 et achevé en 1862, fut exécuté pour la première fois en 1865 à Budapest, puis en 1867 à la Wartburg, et fut bientôt une des compositions de Liszt les plus aimées du public.

Le *Christus*, sauf la scène des *Béatitudes*, fut composé entre les années 1863 et 1866. L'œuvre entière ne fut



Cliché Louis Held.

CHAMBRE DES COLLECTIONS.
(Musée Liszt, à Weimar.)

exécutée qu'en 1873, à Weimar, puis à Budapest et en différentes villes d'Allemagne, et provoqua presque la même hostilité et les mêmes polémiques que la *Messe de Gran*.

Liszt a encore composé un oratorio, *Saint Stanislas de Bohême*, qu'il n'eût pas le temps d'achever, mais dont le manuscrit presque complet a été conservé.

Il faut rattacher à la même série d'œuvres la charmante petite *Légende de Sainte Cécile* écrite par Liszt en 1874, sur un texte français, pour voix de femme, chœur *ad libitum* et orchestre ; le *Cantique du soleil de Saint François d'Assise* pour baryton, chœur d'hommes, orgue et orchestre ; et même une scène lyrique d'après Longfellow, *Les cloches du monastère de Strasbourg*, pour baryton, chœurs, orgue et orchestre encore.

Les deux *légendes* pour piano, dont il a déjà été fait mention, ont évidemment été inspirées par le même esprit que les oratorios ; et pour dépeindre saint François d'Assise prêchant aux oiseaux, ou saint François de Paule marchant sur les flots, Liszt trouve des accents tout pareils à ceux par lesquels il évoqua, par exemple, le *Miracle des roses*, et enveloppe ses saints personnages de la même atmosphère de mystiques sonorités.

A ces légendes peuvent se rajouter, épisodiquement, les douze pièces de piano que Liszt publia en un recueil intitulé *l'Arbre de Noël* (1882), et qui forment de délicieux petits tableaux d'inspiration fraîche et recueillie à la fois.

L'examen de ces diverses œuvres, toutes animées d'un véritable sentiment religieux qui se manifeste sous les formes les plus diverses, donne un intéressant aperçu de l'évolution de la personnalité créatrice de Liszt. On a vu, en effet, comment le compositeur sut créer des œuvres liturgiques animées, au point de vue artistique, de cette robustesse, de cette vie libre et nouvelle dont il avait su animer la musique symphonique, et qui tantôt offrent l'ampleur propre aux plus pompeuses cérémonies *(Messe de Gran)*, tantôt ne sont qu'une humble et confiante prière (*Missa choralis*, etc.). Il sut encore exprimer la même foi en son admirable *Christus*, et faire renaître l'exquis mysticisme des vieilles légendes non seulement dans *Sainte Elisabeth*, mais encore en des œuvres de moindres dimensions (*Sainte Cécile*), ou même en des pièces instrumentales (*Saint François d'Assise* et *Saint François de Paule*), qui se rattachent très étroitement aux œuvres symphoniques de la période antérieure. Il n'est pas jusqu'au dernier recueil l'*Arbre de Noël*, lui aussi colorié de foi naïve, presque enfantine, où on ne retrouve, à cinquante années de distance, les mêmes aspects que dans ses premières compositions de piano.

Ainsi l'œuvre religieux de Liszt, forme à lui seul, un ensemble singulièrement homogène et complet, qui suffirait à assurer la gloire du maître.

VII

LE GÉNIE ET LA BONTÉ DE LISZT

On vient d'examiner, sous différents aspects, l'activité de Liszt, et chaque fois on l'a trouvée merveilleusement féconde en ses résultats.

Son génie s'était affirmé dès l'extrême jeunesse, à l'époque même où il n'était pour le public qu'un virtuose. Dans la façon dont il jouait du piano, il manifestait son âme compréhensive et émue d'artiste créateur. En 1834, un simple chroniqueur, A. Guémer, savait reconnaître dans le jeu de Liszt l'émanation du génie : « Cette réverbération lumineuse, écrivait-il, par où l'exécution remonte à la portée du génie créateur, ne saurait jaillir que d'une entité généreuse, élevée, par toutes ses facultés à la fois, à la hauteur même de l'Art... Savez-vous où Liszt a puisé ses forces ? Il a porté ses regards vers toutes les régions élevées, détourné au profit de son art toutes les richesses du monde intellectuel... Avec quel autre soutien que l'aile puissante de la poésie serait-il allé conquérir à l'exécution musicale un lien qui la renoue à cette chaîne d'idéalité par où les arts s'élèvent et se rattachent au ciel ? »

L'idée est caractéristique, eu égard surtout à la date de ce passage : en effet, n'y trouve-t-on pas, en germe, l'explication anticipée des créations mêmes de Liszt?

Par quel génie de pur musicien Liszt fut servi dans ces créations, c'est ce que montre l'examen détaillé de chacune de ses œuvres, l'analyse de son art d'harmoniste, d'orchestrateur, etc. Il n'est guère possible d'entrer ici dans l'étude approfondie de ces intéressantes questions. Mais il faut les aborder tout au moins.

L'harmonie de Liszt, extrêmement intuitive, est plus libre et plus riche que celle de n'importe quel compositeur de son époque. Liszt est le premier chez qui l'on puisse, au XIXe siècle, constater une véritable assimilation des anciens modes liturgiques et des modalités propres aux chansons nationales. Cela tient évidemment au fait qu'il fut le premier à faire entrer dans ses compositions des thèmes empruntés, soit à ces chansons populaires, soit à la liturgie et surtout parce que ce fut chez lui, non pas un artifice, mais une intuition pure et simple.

Cette liberté tonale de l'harmonie de Liszt permit au compositeur d'employer quantité d'enchaînements d'une hardiesse sans exemple : telle la marche de cinq accords parfaits enchaînés par tons entiers dans la *Fantasia* (1837), et plus tard la même marche, beaucoup plus étendue, dans le *Magnificat* de la *Dante-Symphonie*.

Moins révolutionnaires, mais pourtant très neuves sont certaines associations d'accords mineurs qu'on relève constamment dans la fugue sur le nom *Bach* et dans les *Variations* sur le thème *Weinen, Klagen,* deux œuvres remplies de ces harmonies riches et expressives dont seul César Franck retrouvera le secret.

Sans prétendre à donner un catalogue même approximatif de toutes les innovations introduites par Liszt dans le domaine de l'harmonie, il faut signaler l'utilisation courante, par lui, de l'accord de quinte augmentée, considéré jusque-là comme une formation tout à fait exceptionnelle et dissonante. On le trouve chez Liszt, dès 1834, dans un morceau de piano intitulé *Lyon*. Dans la *Faust-Symphonie*, le même accord sert à former une progression absolument libre, et devient désormais de pratique courante.

Dans la *Messe de Gran* on remarque d'audacieuses formes dissonantes — notamment dans le *Crucifixus* — et déjà Liszt y emploie les frottements de seconde comme le feront, beaucoup plus tard, les compositeurs, les plus avancés. Dans le *129e Psaume*, tout au début on trouve une formation harmonique extrêmement remarquable et que nul autre musicien n'eût osé employer alors : la résonance formée des quatre notes *fa, do, mi, si.* Aujourd'hui, seulement, on commence à utiliser couramment de tels groupements, et à en reconnaître l'excellent effet.

Ces quelques exemples, cités au hasard, suffisent à montrer quelle variété, quelle originalité contient l'harmonie des œuvres de Liszt.

En ce qui concerne les réalisations musicales mêmes, il est impossible d'en donner, ici, même une simple idée. Liszt a été peut-être le plus admirable orchestrateur qui ait jamais existé. Il connaît à fond chacun des instruments et sait en utiliser chaque ressource de

timbre ou de mobilité. Aussi est-il à remarquer que pour enrichir la puissance expressive ou pittoresque de l'orchestre, il n'a jamais besoin d'avoir recours à la stérile accumulation d'instruments si souvent pratiquée par Berlioz. Avec un groupe qui ne dépasse guère, au point de vue du nombre, celui de Weber ou de Mendelssohn, il réalise les plus étonnants tours de force sonores. Il sait écrire aussi bien la musique où sonne, clair et homogène, le bel et traditionnel orchestre symphonique, où tous les instruments coopèrent, et celle où le rayonnement sonore s'irradie, pour ainsi dire, aux mille facettes du prisme de la pensée instrumentale moderne, se décompose en ses timbres élémentaires, dont chacun devient indépendant et acquiert une valeur jusque-là presque insoupçonnée.

Liszt n'est pas moins ingénieux dans la façon dont il associe à l'orchestre le timbre du piano et aussi celui de l'orgue, ou bien dans celle dont il traite la voix humaine, dont il connaît admirablement les ressources. Ses chœurs, aussi bien que ses soli vocaux, sont toujours réalisés sans une imperfection, sans la moindre laideur, et de cette universelle excellence du métier de Liszt, il résulte que n'importe laquelle de ses grandes œuvres est aussi intéressante dans le détail que dans l'ensemble.

On a vu, au cours du présent ouvrage, que Liszt a complètement rénové la musique de piano et la musique symphonique, et que dans les oratorios, les psaumes, les messes qu'il écrivit il a réalisé une réforme tout



Cliché Louis Held.

MONUMENT DE LISZT, A WEIMAR.

aussi profonde, tout aussi riche en conséquences, de la musique religieuse. Il y a encore bien d'autres œuvres de Liszt dont il faudrait parler dans un ouvrage complet sur la production artistique du maître : telles en première ligne, les mélodies qu'il composa, et dont certaines sont d'une admirable beauté; sa musique hongroise et notamment ses *rapsodies* pour piano, au nombre de vingt, et souvent fort belles et originales ; diverses compositions chorales ; ses curieuses *ballades* déclamées avec accompagnement de piano; ses chants religieux, ainsi qu'une foule d'autres compositions de toutes sortes et de tous styles.

Cet œuvre énorme et divers, où Liszt a manifesté une audace créatrice presque jamais égalée ; où, dans des genres si opposés, il a su réaliser une perfection si absolue ; et par lequel il a exercé une influence capitale sur ses contemporains et ses successeurs, n'est évidemment pas sans défauts. Un examen critique impartial et approfondi y fera découvrir, par endroits, des longueurs, voire des faiblesses de pensée et de style. Ce qu'on a reproché bien âprement à Liszt, c'est de manquer quelquefois de goût, de mesure et de tenue ; d'être indifférent à la qualité des œuvres qu'il produisait, et dont certaines, il faut bien le reconnaître, sont indignes de son génie. Ces reproches sont justes à certains égards ; mais de tels défauts sont communs, somme toute, à tous les grands producteurs : est-il un seul musicien dont toutes les compositions publiées soient également belles, également châtiées ?

Il y a plus d'une page de Liszt qui n'ajoute rien à la gloire du maître. Mais cela n'enlève rien à la parfaite beauté de tous ceux de ses chefs-d'œuvre où ne se trouve aucune défaillance, ni à celle de toute l'admirable musique qu'on rencontre à profusion même dans certaines pièces plus inégales. Et il faut rendre aux œuvres de Liszt la même justice qu'à celles des autres maîtres, ne pas avoir deux poids ni deux mesures.

Comme il a été dit plus haut, ces œuvres de Liszt viennent tard s'offrir au jugement du public, qui pour cette raison oublie parfois de se reporter, pour apprécier celles-ci, à l'époque où elles furent créées. Et ces œuvres subissent aussi la conséquence de l'incompréhension, de l'indifférence que manifestèrent envers elles les contemporains. Elles ne sont pas, comme celles des autres compositeurs des générations passées, appuyées aujourd'hui par une admiration déjà acquise, et très injustement, elles se trouvent aujourd'hui les seules non consacrées par des jugements qui fassent dans une certaine mesure au moins, autorité. Elles sont donc les seules à l'égard desquelles se puisse exercer sans modération le libre arbitre des appréciations individuelles — libre arbitre qui d'ailleurs devrait être loisible à l'égard de tous les maîtres sans exception.

Mais précisément, la situation de Liszt est absolument exceptionnelle. De là tant d'appréciations injustes de son œuvre, et une si inexacte mise en place de cet œuvre dans l'histoire de l'art. Bien des gens ne cherchent pas à en connaître les beautés qu'aucune tradition reçue

ne signale, et se laissent aller à attacher une importance excessive aux imperfections qu'ils y rencontrent.

L'influence énorme que l'œuvre de Liszt a exercée en montre du reste la force. Il n'est pas un compositeur de l'époque moderne qu'un étroit rapport de filiation artistique ne rattache au maître. L'étude seule des liens qui unissent à Liszt les musiciens des écoles les plus diverses d'aujourd'hui remplirait un volume, et force est de laisser de côté cette intéressante question. Mais, à titre d'exemple, et pour ne parler que d'un artiste dont la situation par rapport à Liszt a si souvent été mise en question, de Richard Wagner, qu'on fasse un simple examen basé sur la comparaison de quelques dates, et on appréciera pleinement l'importance de l'influence exercée par l'auteur des *Poèmes symphoniques* sur celui de la *Tétralogie*. Les deux compositeurs, certes, ont poursuivi parallèlement leur carrière créatrice, et sont assez grands pour que leurs personnalités respectives puissent l'une et l'autre être considérées comme autonomes. Mais il reste un fait patent, que nulle controverse ne peut modifier ni même atténuer : c'est que le style musical de Wagner se transforme radicalement, à tous les égards, dans les œuvres postérieures à *Lohengrin*. Or, la première de ces œuvres est *Rheingold*, dont la musique ne fut commencée qu'à la fin de 1853 (Wagner. *Œuvres*, 3e édition, t. VI, p. 266), c'est-à-dire à une époque où une grande partie des compositions symphoniques de Liszt étaient achevées. Wagner communiqua à Liszt, en octobre 1855, deux actes de la par

tition de la *Walkyrie* (Correspondance, lettre n° 200). La *Faust-Symphonie* (moins le chœur final) était terminée en janvier de la même année (*ibid.*, lettre 170).

Ce n'est là qu'un échantillon des nombreuses comparaisons de dates qu'on peut faire. On peut y ajouter ce détail, conservé par tradition, de l'aveu de Wagner relativement à un thème de cette partition qu'il a utilisé dans sa *Walkyrie*. Sans vouloir comparer les deux maîtres ni les opposer l'un à l'autre, on est donc amené à constater que Liszt, dont les chefs-d'œuvre apparaissent, à quiconque les examine sans parti-pris, d'une audace et d'une originalité que Wagner ne dépassera jamais, est bien le premier novateur de son époque.

Aussi forte, aussi féconde que celle des œuvres de Liszt fut l'influence que sa personnalité, son activité exerçaient, de cent façons diverses, pour le plus grand bien de l'art musical et des artistes. Liszt avait acquis, grâce à sa renommée et à sa clairvoyance en matière d'art, une très grande autorité qu'il s'appliqua toujours à mettre au service de tous ceux à qui elle pouvait être utile. La lecture de la correspondance échangée entre Liszt et les personnages les plus divers de l'époque est, à cet égard instructive : à chaque page on voit combien universelle fut cette influence de Liszt, et combien nombreux sont ceux qui y recoururent, jamais en vain du reste. Lizst était toujours prêt à s'intéresser à tous les efforts artistiques, à les seconder, à les soutenir même matériellement. Pour ne citer que deux exemples entre mille, une lettre récemment acquise par le musée Liszt

de Weimar témoigne de l'intérêt que l'artiste prit aux premières compositions de César Franck, et contient une recommandation à un éditeur allemand. Liszt, le premier de tous, sut voir l'originalité et la beauté des œuvres de la jeune école Russe : Borodine et Moussorgsky, entre autres, lui durent de précieux encouragements.

C'est servi par sa clairvoyance et en obéissant à ce besoin de proclamer ses sympathies artistiques que Liszt écrivit l'importante série d'essais d'articles et d'études dont certaines ont été mentionnées au cours du présent ouvrage, et dont la réunion forme six grands volumes. Ce côté purement littéraire de l'activité du maître, qui n'a pu être étudié ici comme il eût convenu, est extrêmement intéressant. Dans toute sa correspondance comme dans ses autres écrits, Liszt montre cette vive intelligence, cette grande bonté qui l'animaient. Il y énonce aussi, sur diverses questions d'art, une infinité d'idées dont on a pu apprécier la portée par les quelques citations faites. Et ce qui est le plus caractéristique, c'est que jamais il n'y plaide sa propre cause, jamais il ne s'y montre préoccupé de soi-même : c'est en parlant de Chopin, de Berlioz ou de Wagner qu'il est amené à exposer ses propres idées, à manifester indirectement ses propres intuitions sur l'art.

On voit que l'activité de Liszt fut universelle, et bien conforme à cet idéal que dès 1840, le compositeur assignait à tout véritable artiste : « génie oblige ! » ; et aussi que le génie de Liszt se compléta par ces deux qualités, essentielles et nobles entre toutes, qui sont l'abnégation et la bonté.

Liszt donna toute sa vie durant un exemple unique de désintéressement artistique : on a vu comment il se consacra à la propagation des œuvres de ses collègues; quant aux siennes, il ne pensa jamais à les défendre autrement qu'en les affirmant sincères. Il a agi de même en ce qui concerne les circonstances quotidiennes de la vie; il fut magnifiquement bienfaisant et charitable, et mourut pauvre. Dans tous ses écrits, toutes ses actions, on chercherait vainement la trace d'une jalousie, d'une haine, d'un calcul ou d'une bassesse. L'homme et l'œuvre, l'un et l'autre trop brièvement évoqués dans le présent ouvrage, apparaissent, à quiconque les connaît, également dignes d'être admirés, d'être aimés. Et, aussi bien dans la vie que dans la musique de Liszt, on peut puiser un enseignement fécond : nul artiste ne pourrait se proposer un plus noble exemple, ambitionner une destinée plus haute.



CARICATURE DE CHAM.
(*Journal du Dimanche, 1847.*)

RÉPERTOIRE DES PRINCIPALES ŒUVRES DE LISZT

MESSES, ŒUVRES LYRIQUES, ŒUVRES CHORALES CHANTS

Missa quatuor vocum ad æquales	HASLINGER
Messe solennelle (Messe de Gran).	SCHUBERTH
Missa Choralis	C. F. KAHNT
Messe hongroise (Messe de couronnement) .	SCHUBERTH
Requiem (voix d'hommes et orgue)	KAHNT
Douze chœurs liturgiques	KAHNT
Psaumes XIII, CXXXVII, XXIII, CXXIX . .	*ibid.*
Psaume XVIII.	SCHUBERTH
Christus, Sainte-Elisabeth, oratorios . . .	KAHNT
Cantique au Soleil de saint François (voix d'homme, orgue et orchestre).	*ibid.*
Cantantibus organis, antienne	*ibid.*
Les Cloches du Monastère de Strasbourg, (chœur et orchestre).	SCHUBERTH
La légende de sainte Cécile (voix et orch.).	KAHNT
Chœurs pour le *Prométhée* de Herder . . .	*ibid.*
Cantate pour le centenaire de Beethoven. .	SCHUBERTH
Cinquante-sept mélodies	C. F. KAHNT
Ballades déclamées avec accompagnement :	
Lénore (Bürger). *Le moine triste* (Lénau).	C. F. KAHNT
Le chanteur aveugle (Tolstoï)	LEEDE-BESSEL
L'amour du poète qui est mort (Jokay) .	TABORSZKY

ŒUVRES D'ORCHESTRE, AVEC OU SANS PIANO

Douze poèmes symphoniques	BREITKOPF et HAERTEL
Dante-Symphonie.	*ibid.*
Le triomphe funèbre du Tasse	*ibid.*
Faust-Symphonie	SCHUBERTH et Cie
Deux épisodes du *Faust* de Lenau.	*ibid.*
Deuxième Mephisto-valse.	FÜRSTNER
Du berceau à la tombe, poème symphonique.	BOTE et BOCK
Danse des morts, (orchestre et piano) . . .	SIEGEL
Concerto de piano en *mi* bémol.	HASLINGER
— en *la* majeur.	SCHOTT

ŒUVRES D'ORGUE

Missa pro organo	C. F. KAHNT
Fantaisie et fugue sur le choral *Ad nos Salutarem*	BREITKOPF et HAERTEL
Prélude et fugue sur le nom B. A. C. H. .	SCHUBERTH
Variations sur le thème de Bach, *Weinen, Klagen*	PETERS

ŒUVRES DE PIANO

A. *Recueils.*

Harmonies poétiques et religieuses	KISTNER
Années de pèlerinage (3 vol.).	SCHOTT
Album d'un voyageur (3 vol.)	HASLINGER
(Impressions et poésies. — Fleurs des Alpes. — Paraphrases.)	
Grandes études d'exécution transcendante .	BREITKOPF et HAERTEL
L'arbre de Noël.	FÜRSTNER
Consolations	BREITKOPF et HAERTEL

B. *Œuvres diverses.*

Trois grandes études de concert	KISTNER
Grand solo de concert	BREITKOPF et HAERTEL
Sonate	*ibid.*
Deux Polonaises.	SENFF
Vingt Rapsodies hongroises.	*Divers.*

Deux ballades . . . . Kistner
Scherzo et marche . . . . Litolff
Deux études de concert . . . . Bahn
Deux légendes. . . . . Roszavoelgyi à Pesth
(Saint-François de Paule. Saint-François d'Assise.)
Méphisto, valses. . . . . Fürstner

Ce catalogue, très sommaire, ne comprend qu'une partie des œuvres originales de Liszt ; les plus importantes matériellement et les plus significatives. Il indique le premier éditeur de chacune des œuvres nommées. On trouvera le catalogue complet, ainsi que celui des transcriptions, fantaisies, etc., dans la grande biographie de Mme L. Ramann. Il a été impossible, vu les limites du présent ouvrage, de reproduire cet utile document.

Les écrits de Liszt, traduits en allemand, ont été réunis en six volumes in-8°, et publiés chez Breitkopf et Haertel.

QUELQUES OUVRAGES A CONSULTER SUR LISZT

H. Berlioz. — Œuvres diverses et correspondance. — Paris, C. Lévy.
A. Boutarel. — *L'œuvre symphonique de F. Liszt.* — Paris, 1886.
P. Cornélius. — *Gesammelte Schriften.* — Leipzig, Breitkopf et Haertel.
A. Habets. — *Alexandre Borodine,* etc. — Paris, 1893.
H. Kretschmar. — *Führer durch den Konzertsaal.* — Breitkopf et Haertel.
La Mara. — Briefe hervorrangender Zeitgenossen an Franz Liszt (2 vol.), *ibid.*
F. Liszt. — *Briefe,* herausgegeben von La Mara (7 vol.), *ibid.*
R. Louis. — *Franz Liszt.* — Berlin, 1900.
L. Nohl et A. Göllerich. — *Franz Liszt,* (2 vol.). — Leipzig, P. Reclam.
R. Pohl. — *Gesammelte Schriften,* tome II. — Leipzig, 1893.
L. Ramann. — *F. Liszt,* 3 vol. — Breitkopf et Haertel.
— *F. Liszt als Psalmensaenger, ibid.*
— *F. Liszt's « Christus ».* — Leipzig, Kahnt.
Ed. Reuss. — *Franz Liszt, ein Lebensbild.* — Dresde, 1896.
H. Riemann. — *Geschichte der Musik seit Beethoven.* — Leipzig.
A. de Schorn. — *F. Liszt et la princesse de Sayn-Wittgenstein.* — Paris, 1905.
R. Schumann. — *Gesammelte Schriften* (3 vol.). — P. Reclam.
C. Saint-Saens. — *Harmonie et mélodie.* — Paris, 1885.
— *Souvenirs et portraits.* — Paris, 1900.
B. Vogel. — *Franz Liszt.* — Leipzig, M. Hesse.
R. Wagner. — *Gesammelte Schriften,* (10 vol.). — Leipzig, Fritsch.
— *Briefwechsel zwischen W. und Liszt.* — Leipzig, 1895.
— *Les poèmes symphoniques de Liszt,* ouvrage traduit par M.-D. Calvocoressi. — Paris, 1904.
J. Wohl. — *F. Liszt. Souvenirs d'une compatriote.* — Paris, 1887.
Zellner. — *Ueber F. Liszts Graner Festmesse.* — Vienne, 1858.

TABLE DES GRAVURES

TABLE DES MATIÈRES

APPENDICE

ÉVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY


H. LAURENS
EDITEUR
PARIS